ALBERTO CECCHI

LA PARETE DI CRISTALLO

BOMPIANI

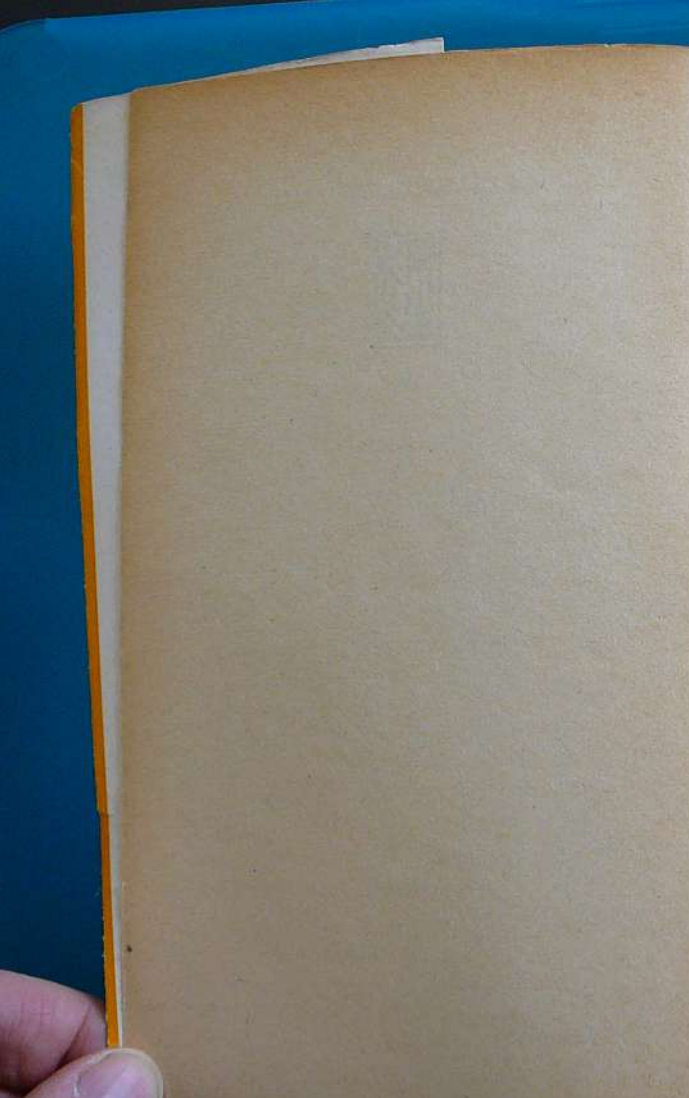
NON SI SAPREBBE, francamente, quale altro libro di critica teatrale indicare, in Italia, sul tipo di questo: per grazia e spregiudicatezza, rigore e galanteria. Autori ed attori, opere ed operette vi sono « recensiti » da un letterato in vena. Una specie di rarità, nel suo genere.

Nato agli undici ottobre del '95 e laureatosi in legge durante l'armistizio, Alberto Cecchi fu « scrittore », non ostante amasse raccontare d'aver impugnato la penna con intenzione letteraria unicamente per sgominare la noia che lo tediava in terra d'Albania, al tempo della prima e seconda battaglia del Piave, cui sempre si dolse non aver partecipato per soperchieria del destino. Diventò « corrispondente speciale » della *Illustrazione Italiana* e più tardi sentenziò: « Chi ha bevuto berrà, chi ha pubblicato un articolo ne pubblicherà ». Difatti Alberto (come lo chiamavano per vezzo a Roma) non venne meno al proprio destino. Lo accettò a malincuore, quasi lo subì, dopo aver cercato di scantonare perfino come vice-prefetto in Alta Slesia, nel frangente del plebiscito polacco.

Scrisse articoli fino che potè opporre resistenza al male, fino al maggio del 1933.

Volume di 256 pagine
Prezzo netto Lire 25

Bompiani

LA PARETE DI CRISTALLO

LA PARETE DI CRISTALLO

SCRITTI TEATRALI DI

ALBERTO CECCHI

A CURA DI

ENRICO FALQUI

BOMPIANI

ANNO 1943 - XXI

NOTA SU ALBERTO CECCHI

Gira e rigira, con Alberto Cecchi, nel tempo di sua breve vita mortale detto anche l'Alce del *Tevere* — il « battagliero foglio meridiano » dove s'ebbe investitura di critico drammatico da Vincenzo Cardarelli nel Santo Stefano del '24 —, il conto torna da tutte le parti, si cominci l'operazione da destra o da sinistra: dall'avanguardia più scanzonata e addirittura dal teatro del Duemila o dalla retroguardia più scalcinata, dalla tragedia o dall'operetta, dalla sacra rappresentazione o dal *vaudeville*, dall'intermezzo o dalla rivista. E le cifre riquadrano non perchè Alce si pigliasse il gusto di dare un colpo al cerchio e uno alla botte. Riquadrano a motivo della sua coerenza. Più per natura che per cultura; più per vocazione che per acquisizione. Solo così potendosi spiegare perchè mai, in somma, opponesse resistenza a manifestazioni e ad attrattive che, sulle prime, sembravan fatte per afferrargli il cuore e strizzarglielo. Ma il suo cuore non palpitava lagrimava e gioiva che per tutta una serie di ben diverse occasioni: quelle appunto di cui *Cuore d'una volta* (Bompiani, Milano, 1935) è l'ordinata sinfonia e *Parole a Clemenza* (All'insegna dell'allodola, Roma, 1928) l'accorato preludio.

Pur nella rapina degli anni che intercorsero dalla fine della Grande Guerra alla rovina e allo sfacelo del « fresco dugentesco » (anni nei quali venne a galla e trionfò il più smaccato pescecanismo letterario), il *dandy* Alberto Cecchi, specie come critico drammatico, seppe, senza scalmana, lavorare in modo da essere sollecitamente distinto e con egregità stimato per un tutto suo signorile e geloso impegno nello spiattellare la verità sotto

il muso degli spettatori colti in flagrante applauso. Gettò, in più, confusione e disdoro su gli stessi teatranti, se impari all'assunto o vili mestieranti. E durò a lungo scrivendone d'ogni colore; fece macchia; non gli mancò fedeltà di nemici; ma pur di non smussare una frase pungente, non già per ostentarne soltanto lo svolazzo, si sarebbe fatto scannare.

Nato agli undici ottobre del '95 e baccalaureatosi in legge durante l'armistizio, fu « scrittore », non ostante amasse raccontare d'aver impugnato la penna con intenzione letteraria unicamente per sgominare la noia che lo tediava nella mal guerreggiata terra d'Albania, al tempo della prima e seconda battaglia del Piave, cui sempre si dolse non aver partecipato per soperchieria del destino. Diventò « corrispondente speciale » della *Illustrazione italiana* e più tardi sentenziò: « Chi ha bevuto berrà, chi ha pubblicato un articolo ne pubblicherà ». Difatti Alberto (come per vezzo lo chiamavano a Roma) non venne mai meno al proprio destino. Lo accettò a malincuore, quasi lo subì, dopo aver cercato di scantonare perfino come vice-prefetto in Alta Slesia, nel frangente del plebiscito polacco. E quanti articoli gli toccò vergare con quella sua accivettata calligrafiuccia, fino a che potè opporre resistenza al male, fino al maggio del 1933.

È particolare degli « scrittori di terza pagina », anche minori, il grande studio posto nell'ottenere, di volta in volta, da ogni singolo « pezzo », il massimo rendimento. Un gusto di ricercata e compiuta finezza emana dai loro corsivi, elzeviri, capitoli, paragrafi. E i maggiori, più consci dell'azzardo e più orgogliosi, intendono fornire la possibilità di essere giudicati a fondo in ciascuno scritto, superi o no le due colonne regolamentari. Di conseguenza v'impiegano e impegnano cultura, bravura,

fantasia e strategia. Occorre non perdere un attimo, non sprecare una mossa e buttarsi ai salti più mortali senza la salvaguardia della rete, per aver garanzia d'incatenare lo spettatore, il lettore distratto di un foglio quotidiano.

La vita di Alberto si rispecchiò perfettamente nella letteratura di lui Cecchi, fino a sembrar condotta sopra una stessa falsariga. Ovvero: come le linee di un pentagramma che s'andarono, giorno per giorno, infoltendo di note. E il suo nome va segnato tra i più fini degli elzeviristi minori dediti con varia fortuna al « genere » del « piccolo cabotaggio » nel procelloso maremagno delle « terze pagine », partendo e arrivando sempre puntuali, senza accidenti, con carichi spesso infiammabili. Nello spazio di una colonnina navigò col vento in poppa e il gonfalon spiegato. Periplo troppo ristretto? Misura troppo modesta? Ma ornata, disinvolta, consapevole; e rispettata fino all'abnegazione. Con quelle colonnine e coi primi toccanti esempi di un *Nuovissimo segretario galante* ci sarebbe da comporre un bel libretto, aggiungendo in appendice i deliziosi *pastiches* letterarii ai quali il Cecchi s'abbandonò con risultati punto disdicevoli rispetto a quelli d'un Vita-Finzi o d'un Folgore. Prestanza critica, versatilità d'ingegno, scioltezza di penna, gli consentirono di ricalcare i più discordanti modelli offerti alla sua insaziata bramosia di lettore. Il che forse non accadde senza detrimento di qualità più genuine. Incise sopra una materia letterarizzata all'estremo. Conferì a molta sua prosa un che di « applicato ». E fu tutto un lavoro, dapprima libero e cantante, che si andò poi nascondendo e ironizzando sotto umori di pretta marca romanesca. Cordialità, degnazione, strafottenza: tre caratteri suoi, e de' Romani. In più fu dotato di abbastanza timidezza e la vinse con l'alterigia e l'ironia. Il girotondo gli si mutò in balletto russo. Campiture preparate per

affreschi finirono coll'accogliere arazzi; gli arazzi diventarono pannelli; questi sfumarono in pastelli. (*La Reale e un bambino; Palazzo che c'era una volta; I cavalli con la canottiera.*) Ecco Vasco di Gama, il grand'ammiraglio dell'Oceano Indiano, ridotto a spassoso personaggio del *Teatro dei Piccoli.* « Bancarotta dell'immaginazione. » Per un malizioso processo di scarnificazione operato dai sali e dagli acidi della cultura, mise in piedi un mondo lillipuziano, amabilissimo nella sua stessa dichiarata gracilità. Fu ironico quando fece sul serio; serissimo quando finse ironia. Dava nel prezioso, temeva l'arcaico, e, per salvarsi, istintivamente, si buttò all'« andante », al « dialettale », con un senso di autocritica tutto riposto nella tromba di Eustachio, invece che basato su leggi o affidato a programmi di riordinamento letterario. E mai si lasciò prendere la mano dalla fretta, pur possedendo copioso il dono dello scrivere. Risultava combinato e a intarsio? C'era caso avesse improvvisato: ma come uno che sapeva in anticipo quel ch'era tenuto a fermar sulla carta. Una leggera inamidatura minacciava d'irrigidirgli qua e là i periodi? Sùbito la sua mano correva a restituir loro grazia e vivezza, nelle più minute pieghe, con le sfumature di mille vernici, spesso escogitate e piazzate d'incanto, secondo un carattere e un bisogno sui quali gli piaceva ironizzare per primo. « Amo le donne, le cravatte, lo stile, gli aggettivi, le virgole al posto esatto. » S'aggiunga che erano tempacci di baraonda e sbracatura, e gli avremo riconosciuto e assegnato una nuova ragione di simpatia.

Il suo primo libro furono i cinque « poemetti in prosa » delle appassionate e ben scandite *Parole a Clemenza* (« parole all'orecchio »). E poichè, solitamente, piace al lettore mostrarsi più furbo di quello che in effetti non occorra all'intelligenza d'un'opera, così nella

lettura della prima opera di questo scrittore morto giovane, se gli fosse stata riproposta, lo avremmo visto notare che le *Parole* cominciavano e finivano con l'idea della morte. « Quando anche io, come tutti noi, renderò conto della mia vita... » « Quando uno di noi due se ne andrà, per sempre, con il suo corpo mortale... » Nè certo vi mancavano altri presagi, espressi con un'accoratezza profonda e rassegnata, alla quale vien fatto di riguardare come a un commiato sfuggito anzi tempo e allora tenuto in conto di semplice motivo demussettiano. Nella sua breve carriera di scrittore, le *Parole* rappresentarono il « periodo giovanile », quello dei « versi in lode »? Si badi al decoro e al riserbo col quale furono pronunziate, quasi parlassero (o cantassero) sommessamente di un altro. Considereremo giovanile quest'operetta? In essa sono già gli accenti d'una maturazione pervenuta al grado di canto. Ciascuno ha un proprio canto. Ma le incertezze, le incoerenze, le acerbità, gli entusiasmi del giovane lì erano assenti. E giovane, Cecchi junior forse non fu mai, tanta fu sempre la furberia sotto la quale gli piacque ammantarsi in conseguenza della sua natura libresca e sentimentale. Dal lato libresco tentò camuffamenti e distillazioni alla popolaresca, da quello sentimentale patì correzioni e manomissioni ironiche che increspavano il suo periodo come una bruciatura. Sicchè nel suo sorriso fu riconoscibile un che di sbiadito e di nostalgico.

Autobiografico per necessità organica, Alberto Cecchi cominciò a scrivere in prima persona e non la smise più. Perfino nei racconti (certo la sua produzione non migliore) non si va troppo in là col fantastico. Il suo fu un fare diaristico applicato ai « fatti interni, personali », con un discreto pizzico di francese casanoviano. Aveva sempre da parlar lui, comunque; gli piaceva che uomini e cose fossero visti attraverso il suo specioso calei-

doscopio. Ma la violenza che così si trovò a esercitare fu dolce nella sua stessa fermezza, e quando assunse lepidezza critica, le pagine gli s'incresparono e arricciarono in apparenza di capriccio.

Quanto tenne dell'umorismo baldiniano e panziniano? Quanto del romaneggiante firenzuolismo del primo e dell'immalizzito sternismo del secondo? L'accento patetico, sorridente e sornione dei ricordi di guerra rammenta alcune cadenze familiari del *Nostro Purgatorio*. Tuttavia con la sua vena sentimentale sopravanzò sempre quella letteraria, pure se, nell'informarsi della posizione geografica di selletta Kamaska, sul fronte verso il mare, si lasciò scappare un'invocazione a Proust, al Proust del suo cuore. Ma anche il papà di Geppetto fu, con Flaubert, un'altra delle sue passioni. E per un più particolareggiato giudizio sui « suoi » Francesi dell'ultimo e del penultimo periodo, rileggasi il volume postumo sul *Teatro francese* (Treves, Milano, 1935).

Letterato e gentiluomo, il nostro Alberto fu presieduto da una grazia musicale « settecentesca ». Per far dei nomi: parole di Gozzi su musica di Laforgue. Una presa, un sentore: non più: divertimenti. E rimane scabroso stabilire quando e come al gentiluomo subentrasse il letterato, tanto ambedue si confermarono d'una lega speciale: affatturati e spontanei, aulicizzanti e popolareschi, scicchettoni e sciamannoni. A ben considerare, il Cecchi non impersonò del suo meglio la figura del Duca Minimo? Che cronista mondano sarebbe stato. Il fiore all'occhiello non gli avrebbe tolto di seder volentieri a un tavolino d'osteria. E forse deriva dal suo ironico reagire al patetico, all'affettuoso, al sentimentale, la provocazione del richiamo a Gozzano e ai Crepuscolari. Richiamo tuttavia suscettibile di scarso approfondimento, poggiato com'è sopra un dato, sì, ironico-sentimentale, che il Cecchi possedette, ma che in lui, all'infuori d'ogni

programma, per naturale estrinsecazione d'idee e di gusto, non prese mai stanco accento di fisarmonica nè smodato strascico di canzonetta.

Capricciosa, la sua fantasia non cessò di mostrarsi riflessiva. (Confrontare gli agrodolci *Dialoghi di mezzanotte* con *La parete di cristallo*.) E oggi noi dobbiamo ripetere che « le letture e la cultura moderna (lo) hanno rovinato, in maniera da toglier(gli) ogni bella ingenuità ». Cuore d'una volta... Fumisterie. Caroselli.

Ma fu soprattutto a teatro ch'egli si rivelò cronista e critico quanto mai leggero e grave, amabile e indisponente nello stesso tempo. Come critico soggiacque, a volte, alla rassegnazione del cronista (« noi poveretti cronisti teatrali », « fra i ricordi più belli della nostra vita di cronisti teatrali »); come cronista sbandierò sempre l'orgoglio d'appartenere alla razza dei critici letterati (« considerato che, per quanto ci si dia l'aria di prenderlo alla leggera, gli diamo invece [al nostro mestiere] una sacrosanta e orgogliosa importanza »). Riuscì a mettere d'accordo bizzarria e ortodossia con l'aria più naturale di questo mondo. Il giorno avanti di sposare arrivò a dar conto da se stesso del proprio fiasco teatrale (*La stella sul pozzo ovvero Primo infortunio sul lavoro*) e con un avvocato datosi al grosso teatro domenicale escogitò la recensione tipo comparsa conclusionale. « È detto che siamo nati per soffrire, ma non per annoiare. » « D'altra parte, il critico teatrale, confessiamolo, si merita questo e peggio. In definitiva egli non è che un disertore recidivo e continuato, che passa volta a volta dal campo degli scrittori e degli attori — ossia degli artisti — al campo degli spettatori — ossia dei vili borghesi: e all'uno e all'altro svela le intenzioni dell'antagonista, alleandosi momentaneamente contro una fazione per sconfiggere l'altra. Insomma si tratta di un

volgare traditore, di un vile spione, una sorta di Gano di Maganza del teatro. E, come è noto, si ama il tradimento, non colui che lo compie. Dunque è giusto che tutti vogliano la nostra pelle. » Eppure la sua non la cedette.

Fu troppo amico, troppo devoto, troppo innamorato, troppo amante, troppo fanatico della misura e della compostezza per potere, non che tollerarne le conseguenze, accettar l'idea di un teatro dialettale. « Se non esiste un teatro dialettale siciliano o veneto o piemontese, esiste — questo sì — un teatro siciliano, o veneto, o piemontese: nel senso che i personaggi che si muovono in esso hanno il carattere di quella tal regione, quei costumi, quegli impulsi.» Lì sentiva venir meno i requisiti a lui, e per lui, necessarii di finezza e di eleganza. « Ma tant'è: il dialetto, lo abbiamo ripetuto mille volte, mette tutti allo stesso livello. È una sorta di Limbo dei beati.» « La commedia dialettale, praticamente parlando, non è mai fine a se stessa, è solo un trampolino più o meno destramente costruito per dar modo all'attore di prodursi: contrariamente a quanto succede per il teatro in lingua, dove l'interprete (Bragaglia non si sdegni se siamo in questo ai suoi antipodi) serve l'opera, qui l'opera serve l'interprete. Di fatti, i lavori dialettali hanno successo in ragione diretta del valore di colui che li recita. Contando poco di per loro stessi, poche osservazioni critiche si posson fare: e perchè dunque cercare farfalle sotto l'arco di Tito? » E più ne ascolta, ne sopporta o ne respinge, più si ripersuade e riconferma che, senza eccezione, « le misure dei lavori in dialetto vanno prese col decimetro anzi che col metro: tutto vi è rimpicciolito, le idee sono costrette a rimaner terra terra, non si domanda che una trovata da tirare in lungo per i tre atti di rigore, i caratteri risultano necessariamente forzati — alcuni diminuiti in caricature —, gli eccessi

nascono senza poterci far nulla, le banalità cacciate dalla porta rientrano dalla finestra, per rimanere accosto al pubblico si deve scendere a patti con le proprie idee da rendere facilmente evidenti, e insomma, fatti i conti, a noi che scriviamo sembra che qui il nostro mestiere non c'entri per nulla e che non si tratti d'altro che di una cronaca, di un'informazione, di un consiglio; quanto in conclusione serva e basti perchè i lettori sappiano se l'autore s'è cavato dall'impegno e come ». Col sostegno di idee simili (ma sì, nulla di nuovo, nulla di straordinario; eppure quanta attualità, quanta convenienza) si potrebbe raddrizzar la gobba anche a certa produzione e a certa relativa critica letteraria che non cessa d'infastidirci col suo male inteso e peggio praticato « dialettalismo », non in altro risolvendosi il preferito paesanismo da strapazzo. « La differenza sta tutta nel punto della gobba. E d'arte non c'è da parlare. Tanto meno d'arte dialettale. Quanto a Compare Alfio, a Liolà e agli altri, c'è da dire appunto che sono rappresentazioni originalmente scritte in italiano... »

Insomma. Le commedie dialettali « non vogliono essere che pretesti: occasioni purchessia, che diano modo a un attore dialettale (è quanto dire, vox populi, a un grandissimo attore) di far vedere quello che sa fare ». E come, in quanto a lui, sapesse accorgersene, sorvegliando e, anche nei momenti più clamorosi, discriminando lo stile dalla maniera, il fare dallo strafare, resta documentato nelle sue « interpretazioni » di Viviani, Musco, Petrolini, Govi, dove l'aderenza al soggetto è raggiunta e mantenuta senza detrimento alcuno per il brio e la vivezza coi quali fin da principio s'era accostato alla ribalta a prendere garbatamente di petto i mattatori. Anche in fatto d'arte scenica non sapeva rinunziare a certe norme d'equilibrio e d'armonia, vuoi plastiche vuoi musicali: le stesse che, nell'idolatria del dialetto per il

dialetto, corrono continuamente il rischio di restar massacrate.

Le famose commedie dialettali, « quando siano affidate alla recitazione di un attore eccellente come Govi, hanno di buono questo a tenerle sempre in piedi come un misirizzi: che meno hanno di valore intrinseco e tanto più gli spettatori restano interessati al fatto... » Canovacci, canovacci a successo (« come invidiamo la sorte degli scrittori di teatro dialettale... »); ma il cui studio e giudizio sia pertinenza del critico. Il quale sia, dunque, colto e disincantato e intransigente di fronte al fatto artistico, se non vuole, sotto tanto scoppio di applausi, cadere in errore.

Non per nulla, confessiamolo, quel che più prende nell'esercizio della critica teatrale durato strenuamente dal letterato Alberto Cecchi per tutt'e nove o dieci gli ultimi anni della sua vita, è certa ben segreta, inconfessata sfiducia o ragionata difficoltà di abbandonarsi, come uomo di lettere tagliatissimo per i *marivaudages,* a soverchie illusioni nei confronti stessi del « genere ». Alla fine, non volle mai cedere. « Le opere di teatro ci sembrano domandare all'atto pratico una certa durezza e crudezza di situazione, siamo per dire una grossolanità mascherata con gusto e difesa con poesia. » Convincimento dal quale gli fu giocoforza dedurre le più aspre, anche se mascherate, esigenze di rigore. « Si potrebbe portare forse sulla scena *Candide* di Voltaire o, per non scomodare ombre così preoccupanti, *L'abate Coignard* di Anatole France o perfino *Melafumo* di Antonio Baldini? No, che non si potrebbe, poichè son tutti personaggi, ossia scrittori, che si giovano di un meditato e sapiente gusto della lingua e del vocabolario, di una eleganza non plastica ma intellettuale, e che domandano ai lettori un'attenzione impossibile ad ottenersi dagli

spettatori, che non possono meditare ma soltanto ascoltare. »

Così, oltre a un gerarchico ritorno verso la distinzione dei « generi », difendeva la sua grazia, la sua delicatezza, il suo stesso preziosismo. E si faceva onorevolmente distinguere. Il nostro Alce. Diciamola tutta: con pericolo d'esser linciato, fu filorondista. « Non si gloriava che di essere un epigono de *La Ronda* e dei rondisti. A noi rimaneva — riconobbe Cardarelli — questo singolare discepolo, un po' dissipato e mondano, che ci voleva bene a distanza, senza chiederci nulla, e parlava di noi, con sommo rispetto, nei salotti. » E un filorondista critico drammatico, non s'era ancora visto. Ma « che cosa fu il rondismo per Alberto Cecchi? Una certezza ch'egli aveva nel sangue, da buon romano, da italiano incorruttibile e semplice. Il rondismo di Alberto Cecchi fu un mito ingenuo, una fede ereditata, un dono atavico. Qualcunò di noi pagherebbe ad essere stato rondista come lo fu questo giovane scrittore che aveva succhiato l'italianità dalle favole della nonna » e continuò per conto proprio e mescolarla e insaporirla con altre essenze: da Flaubert a Proust.

Mai stanchezza, gravezza, piattezza; al più, un lieve indurirsi dello stile nella maniera. Tutte le risorse, tutte le trovate eran sue; aiutato dal possesso d'una lingua gustosa e circospetta. Citava perfino i Classici: e, a proposito delle « poppelline dilicate che sono grazia particolare ma non teatrale di Paola Borboni », se ne uscì tirando in ballo Boccaccio. Quasi uno spreco. E lo stesso sempre variato, sempre galante modo tenuto sin nel conteggiare gli applausi e i fischi, nell'annunziare o no le solite repliche (« Oh, se si replica! », « Pur tuttavia si replica, oh, non crediamo tanto »), testimonia d'una aggraziata *ars scribendi*, tanto più meritoria perchè ri-

spettata e riverita anche nel disbrigo d'una mansione comunemente trattata alla baionetta. Qualche esempio. Specie da ultimo, tutti si buttano al frasario di prammatica: comodo e sollecito. Alce invece: « La commedia nel suo insieme è candida e arrossirebbe come un'educanda se volessimo stuzzicarla anche un poco... » « Il pubblico la prese con buonumore. Noi con malinconia. » « La vita, ed anche il teatro, sono veramente belli per chi sappia prenderli dal giusto verso: ma noi, disperati scontrosi, continuiamo a tornare a casa sempre malinconici, e finiremo col farci segnare a dito dalla gente bennata ed espellere da tutti i teatri. » E il modo stesso di congegnare e articolar le note, lo denunziava affiliato alle Belle Lettere. « Quanto a noi...; visto e considerato...; quanto al contesto...; venendo al sodo...; motivo per cui... tirate le somme...; rendiamo noto ai nostri rassegnati lettori... » Dove, oltre alla fondamentale cadenza baldiniana, raddolcita nel passaggio attraverso Solari (Solari Pietro: nato a Bagnoli Irpino l'11 luglio 1895; di professione: pubblicista; di vocazione: fumista all'alemanna), c'è da notare quel suo continuo mettersi, in certo senso, nel bel mezzo dello spettacolo. Non vaso aperto ad accogliere ogni liquido, ma setaccio attraverso il quale ogni liquido veniva filtrato. Prima che come cronista e critico teatrale, egli esisteva e s'affermava come scrittore in proprio.

I resoconti teatrali gli si scoprirono, infatti, nulla meno d'un « genere »: e di ragione quel genere diventò a colpo il suo; fino allo strapazzo, fino all'abuso. Ma così potè spingere la conoscenza dei suoi autori di teatro al punto di parodiarli, sia pure con gusto pari alla buona grazia. (Cfr., a esempio, *E se non vi piace è lo stesso* [*Italia letteraria*, 27.IV.1930] e *Questa mattina non si recita per niente affatto* [*Gazzetta del popolo*, 22.VI.1932]: due atti unici alla maniera di Pirandello.) Invece le puntate della *Parete di cristallo* son da riportare alla *gre-*

gueria: altro generé allora di moda, novecentesco per eccellenza, nel quale il Nostro si cimentò con fortuna, mescolandovi un dolceamaro sentore di crepuscolarismo alla Vergani.

Molti gentiluomini suoi pari si danno sovente alla caccia delle bestie feroci oppure ai lunghi viaggi. Egli restò ancorato a una poltrona di prima fila. E mai perdette la pazienza, mai scese alla vendetta. Al massimo, dopo una sfilza di novità .da quattro a soldo, gli accadeva di scocciarsi e bofonchiava. Il troppo stroppia. Ma tant'è. « La condizione del critico drammatico, come ciascuno si figura agevolmente, è fra le meno piacevoli; e, contrariamente alle apparenze immediate, diventa addirittura difficile quando si tratti di esaminare commedie minori, ossia comiche: *pochades*, farse, e così via. Perchè in questo genere inferiore d'arte non si trova mai niente su che consistere, niente da esaminare: tutto è chiaro, almeno dal lato filosofico, e non c'è nessuna spiegazione da dare, nessuna interpretazione. » « Definite le responsabilità e raccontato l'argomento, non abbiamo nulla da aggiungere. Questo genere di teatro si sa cos'è, tutto esterno, diretto ed immediato. Grazie al cielo, non ci sono dubbi da chiarire. » E il giorno dopo, come succederà anche stavolta, si replica: si replica per quattro o cinque, e poi un'altra novità, per la quale i critici scrivono le medesime parole. Più semplice di così. » Senonchè nella sua apparente rassegnazione si nascondeva tutta l'alterigia di chi, pur consapevole, non rinunzia e tiene duro. « La verità è che questo nostro mestiere di letterati pubblici, ossia di giornalisti, richiede un po' troppi sacrifici per essere praticato senza eccessivi dolori. »

Non altra, sera per sera, la gravosa strada seguìta pur di salvarsi dal mestierantismo. Nel piglio stesso col quale attaccava a raccontare il fatto, a riferire cioè sul soggetto,

diede presto a riconoscersi come spettatore e giudice esigentissimo. E di che rara specie: letterata. Per cui, di solito: « nulla da dire contro l'argomento, ma molto contro lo svolgimento. » Prima di diventare arabesco sul foglio, le parole, in veste d'idee, gli frullavano pel capo, quindi in bocca. E dalla duplice ruminazione uscivano furbescamente agghindate.

Costretto a lavorare da un'ora all'altra, coi minuti contati, arrivava in fondo alle minuscole cartelle dove stendeva con minuzia le sue note, senza incertezza nè insoddisfazione, seguendo un filo critico e letterario, ossia obbligato e insieme estroso. Esse eran tutte come legate in chiave di violino. Ma un violino che a volte si gonfiava in contrabbasso (Ibsen, Cecof, Pirandello), a volte si assottigliava in clarinetto (Berrini, Forzano), sia che la pigliasse sul tono della passione sia su quello del divertimento o della sfottitura. E gli capitò anche di lasciarsi prender la mano da certa sua vena tra casalinga e patetica. Una vena lungo la quale si sarebbe sentito onorato di discendere da Carlo Lorenzini.

Da quella parte, per il gran piangere, non ci vedeva. E tutte le volte che, in sostituzione del collega Barilli, gli toccava riascoltare qualche vecchia opera, soffriva i più angelici dolori di questo mondo. « Egoisti ed infamemente banali, noi troviamo in queste congiunture... un odore di giovinezza, come nelle vecchie tabacchiere nelle quali resta sempre un sospetto di profumo. Troveremo sempre in questi spettacoli un godimento che proviene a noi da noi stessi, che ci è dato non dagli occhi ma dalla memoria e dal cuore, poichè ci vietiamo l'uso della parola nostalgia. »

Apparente stortura, ma sostanziale coerenza, l'*intellectuel* e lo *spirituel* non consentirono ad Alce di diventare un modernista sfegatato. « Con la bandiera dell'arte

si può far passare ogni merce, e ci prestiamo volentieri, in questi casi, anche al contrabbando. Ma ieri sera... »
E il giorno appresso il campo sperimentale era a rumore. Chi, quanto Alberto Cecchi, più opposto all'almeno allora « Damocle troglodita » Anton Giulio Bragaglia? « Sentendoci appartenere alla razza dei critici letterati, siamo nettamente contrari a certi modi di vedere e di praticare: gli indigeni delle quinte [apparatore, corego, maestro delle luci, delle fiamme e dei fumi, musico, esteta, sarto], secondo noi, debbono essere senz'altro servi del poeta, e sacrificarsi per lui. »

Tutti servi del poeta. Ciò non ostante, il « teatro di poesia », crepuscolare prima, intimista poi, silenzista infine, lo ebbe spettatore piuttosto sostenuto epperò critico poco entusiasta. Per l'Italia fanno fede le note su Fausto Maria Martini e la tirata a pro dell'« intelligenza vera, ... qualità viva, brillante, circolante, ardita, saporita, sciolta », di cui gli eroi crepuscolari « mancano fondamentalmente: e peccano di conseguenza in cattivo gusto, in attaccamento di bottoni, in monotonia, in menate di cane per l'aia e via di questo passo ». Ma anche il suo era il passo di chi, dopo aver pianto la decadenza del genere *proverbes, moralités, saynètes,* ripercorso alla disperata *Il viaggio del signor Perrichon,* v'avverte « un profumo e un sapore che mancano nelle commedie comiche contemporanee ». E via di questo passo. « Delle luci capiamo pochissimo, e sfidiamo chiunque a dimostrarci che un personaggio deve essere illuminato in verde anzichè in rosso, i colori suscitando in ognuno diverse sensibilità, per ognuno avendo diverse suggestioni e significati. L'illuminazione ideale del palcoscenico è per noi quella classica della rampa... » Eccetera eccetera, con sorpresa e disappunto di Adolfo Appia, Achille Ricciardi e compagni.

Talchè, pur asserendosi e dimostrandosi fautore dell'intelligenza, ove le intenzioni d'un autore, come all'indomani de *La belle au bois dormant* di Jules Supervielle, gli risultassero troppo raffinate, e troppo sopraffine le squisitezze...: « A questi patti, preferiamo Bernstein, Bataille, a momenti Forzano, che è tutto dire ». Oppure: « Noi non ci faremo scrupolo di nominare Vittoriano Sardou ». Atteggiamento di reazione pur sempre a sfondo eminentemente letterario nella sua stessa ostentata e momentanea e tendenziosa e dispettosissima antiletterarietà, in cui vanno tuttavia individuati i postumi di un ferdinando-martinismo già passato di stagione e che se ancora funzionava (come difatti funziona, sempre più a posto) per un « grande » giornale, sembrava stridere in un « piccolo » giornale quale il *Tevere*. Fortunatamente l'indipendenza e la modernità di Alce erano a bastanza effettiva l'una e ben fondata l'altra per non far durare più d'una serata momenti di malinconia o di noia dovuti soprattutto alla stanchezza o alla rabbia di troppe false « novità. »

E Alce, questo aristocratico alla mano ma inabbordabile e magari un tantino snob, accusava tenerezza per le « commedie di carattere », purchè « di carattere, secondo le migliori tradizioni »: affar di nulla. « Ci interessano ancora moltissimo i lavori nei quali non ci si preoccupa di problema centrale, ma soltanto di mettere al mondo persone in carne ed ossa e caratteri reali e fotografabili. » E l'esempio non era che *Parodi e C.* di Sabatino Lopez. « Non si tratta di capilavori del pensiero, ma di *à côte* dei capilavori. Qualcuno potrà dimostrarci che lo scheletro di questi lavori non è troppo robusto: ma gli risponderemo che assistere alla svestizione di una donna magrissima può essere un godimento eccellente, quando i *dessous* siano in tutta seta e pizzi, profumati e colorati

a meraviglia. » E l'esempio non era che *Gli uomini nuovi* di de Flers e de Croisset.

Il dubbio e il timore di poter riuscire uguale monotono noioso furono continui dal principio alla fine e rassodarono, colorendole, le sue note: portate così dalla momentaneità della cronaca alla stabilità della critica.

Nella scelta e dotazione degli aggettivi (per la *troupe* dei Sakharoff rispolverò, dall'a alla z, gli elenchi rabelesiani) avvertiva il precipitare e depositarsi del giudizio e vi spiegava buon scrupolo. A ognuno il suo. Non lo sciocco abbraccio finale, il vogliamocibene per tutti, dal pompiere di servizio al trovarobe. « Il teatro, malgrado tutto, vuol essere ancora una cosa seria, una forma d'arte, per quanto ciascuno la prenda ormai a partito. » E per quanto potette e fino a che gli restò forza, Alberto Cecchi non diede confidenza agli scugnizzi, né mai fece combutta coi praticoni, coi buoni a tutto. Fino al punto da sembrar talvolta retrivo.

In quanto alla scoperta e all'elogio del « nuovo scrittore di teatro, tal Carlo Goldoni, del quale venne ieri sera rappresentata una commedia di tre atti in prosa, dal titolo *Pamela nubile* », rappresenta un *divertissement* tra i suoi più azzeccati. « Dopo tante incertezze, tante paure, ci siamo. *Habemus pontificem*. Coraggio, amici, vedo terra. »

Quel ch'egli si compiaceva chiamar l'altalena, il tiraemolla, il vaevieni del critico dall'uno all'altro campo, prima di corrispondere più o meno alla condizione stessa del critico drammatico già abbastanza compromessa e pericolosa, aderiva intimamente a certe sue preferenze e nostalgie.

I pupi dei fratelli Greco, le marionette di Podrecca, i burattini nel casotto su al Pincio: ecco, anche per lui, raffinato amante del popolaresco, gli attori ideali. « A noi, che disponiamo di possibilità assai più limitate, appaiono

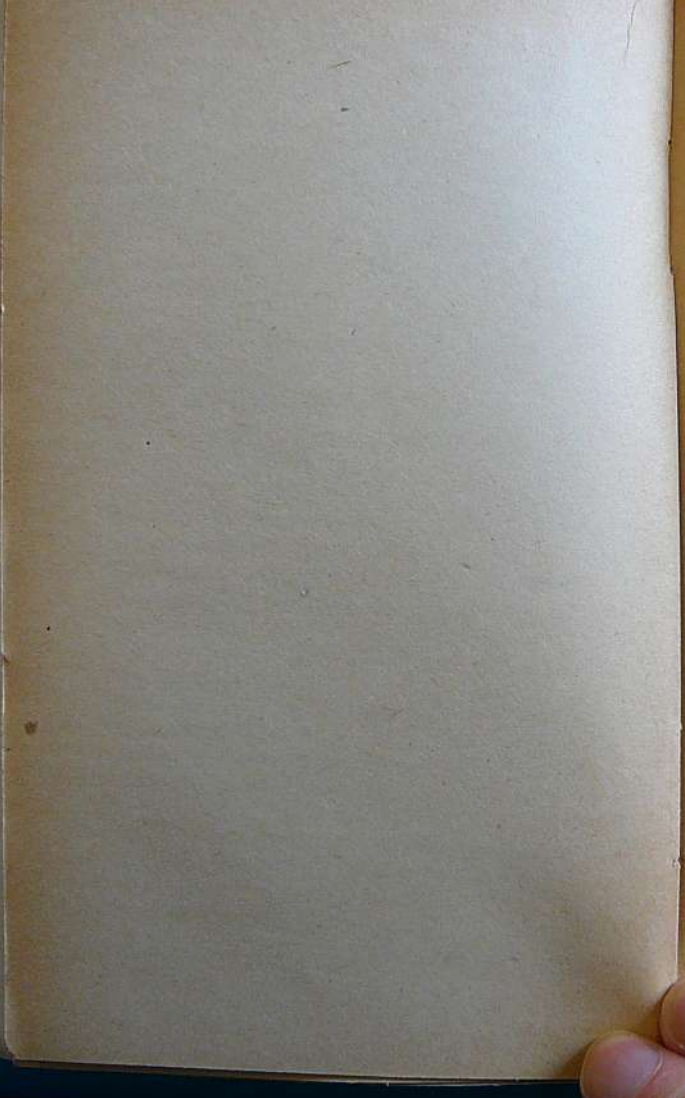
invidiabili, meravigliosi: e, come fossimo bambini, le loro gesta hanno per noi un che di fantastico, di irraggiungibile, di metafisico. Minuti, ma allegorici; legnosi, ma snodati più di noi. »

Ora, a ripercorrere la gran massa di ritagli sui quali il suo maggiore irreprensibile lavoro quotidiano resta avvolticchiato come sulla variopinta rotella d'un'enorme stellafilante, vien fatto di affibbiargli — meritato ordine della giarrettiera — la stessa coccarda da lui appuntata sul doppiopetto di Molnar (a suo modo, un altro « settecentista »): « Felicemente mescolato di popolaresco e di raffinato, dimostrativo e punto fermo come pochi, pieno di pensiero e di azione, verosimile e impreveduto, incantato e scettico. »

Fu il nostro scettico blu. E lo vediamo, caro amico, allontanarsi col gibus sulle ventitrè, pipistrello buttato sulle spalle, gardenia all'occhiello.

ENRICO FALQUI

LA PARETE DI CRISTALLO

I

Ci hanno insegnato fin da ragazzi che per credere alla realtà di quel che avviene sui palcoscenici, per immettere nell'azione quel tanto di umanità esteriore senza la quale non può esserci fiducia nè commozione, è necessario costruirsi nell'immaginazione una quarta parete, un muro tirato a filo da un limite all'altro della bocca d'opera.

Il sentimento della ereditarietà ci ha persuasi *intus et in cute* della reale esistenza di questa quarta parete. Non ci sappiamo più meravigliare di vederla sempiternamente spoglia di mobili, e siamo convinti della loro presenza metafisica. Come nell'appartamento di Onorato Balzac, tanti cartellini indicatori (qui c'è un armadio del Quattrocento, qui un letto a baldacchino, qui una cassaforte piena di denari) sono stati messi dalla nostra ammaestratissima fantasia lungo le tavole della ribalta, contro le lampadine elettriche.

Ma alle volte ci domandiamo in quale imbarazzo verrebbero a trovarsi i personaggi delle commedie, se toccasse loro di arredare veramente quella quarta parete fastidiosa. Poichè i loro metodi d'ammobiliamento, le loro raffinate bravure, sono valevoli soltanto per le stanze a tre pareti. Disperati e pieni di incertezze, essi guasterebbero senza dubbio tutta l'armonia della composizione, meravigliati profondamente di trovarsi alle prese con quelle strane stanze che sono le nostre, chiuse tutte in quadrato da quattro muri.

*

I personaggi teatrali sono certamente iscritti in blocco alla lega antiblasfema, della quale appaiono i più accaniti ed esemplari propagandisti. Non succede mai, anche nelle contingenze più brusche e nelle catastrofi sentimentali e finanziarie più impressionanti, che uno dei colpiti, in preda alla ribellione e alla furia, si lasci finalmente andare alle sollevanti bestemmie e imprecazioni del caso.

Nessuno di essi conosce questo sfogo. Quei pochi i quali, come il capitano della nostra farsa, vogliono darci a intendere di essere professori di bestemmie, esercitano questa arte all'acqua di rose, e farebbero sorridere un bambino: senza nessuno scandalo, questi millantatori della mala parola potrebbero vuotare tutto il loro misero sacco in presenza delle educande più pudiche e degli uomini più minorati.

*

È senza dubbio confortante constatare come in Italia tutti parlino un'ottima lingua, scelta fior da fiore dai lessici più reputati: con inflessioni e accenti toscani, ortodossi e precisissimi. Abbiamo inteso ignoranti contadini esprimersi con una limpidità degna di Manzoni, e delinquenti della più bassa specie adoperare frasi di una eleganza senza pari.

Forse questa perfezione verbale si deve alla loro poderosa intelligenza: poichè gli eroi di teatro sono certamente di una media intellettuale assai elevata. Alcuni di essi usano perfino un linguaggio lirico da dar punti ai poeti di professione: ed è invidiabile la felicità con la quale nei duetti d'amore gli innamorati riescono senza sforzo a trovare quelle parolette delicate e difficili che vanno al cuore: quelle parolette che ognuno di noi ha invano tentato di trovare nella vita.

*

Le rappresentazioni teatrali guadagnerebbero a svolgersi in un'atmosfera rarefatta e in un ambiente che non patisse della gravitazione terrestre: un ambiente che somigliasse a quello del proiettile aereo di Michele Ardan a mezza strada nel viaggio fra la terra e la luna, quando gli uomini e gli oggetti erano sfuggiti all'attrazione della terra e non sentivano ancora quella lunare.

La sera che un attore sbadato e troppo compreso della parte appiccasse, senza badarci, i suoi aggeggi all'immaginario e realissimo attaccapanni della quarta parete, nessuno si meraviglierebbe allora se, favoriti dalla condizione eccezionale, cappello, bastone e guanti rimanessero sospesi a mezz'aria, in una perfetta imitazione del vero.

*

Forse non ci riescirà mai d'abituare il nostro gusto alle stanze che certi architetti e padroni di casa costruiscono per i teatri.

Sono quelle stanze nelle quali vivono, senza eccezione, i personaggi che subito dopo ci si fan vedere scendere in giardino o passeggiare in aperta campagna: esse hanno dimensioni assolutamente sproporzionate, lunghe come sono una ventina di metri e alte una diecina contro una larghezza di uno o due metri, al massimo. La più nota di queste singolari camere è quella dove aveva il suo studio il dottor Faust, come ci è fedelmente rappresentato nella *Dannazione*. Munito di immensi finestroni gotici, alti come quelli di una cattedrale, questo pensatoio dava direttamente sopra una piazza ungherese: i bambini dispettosi venivano a battere contro le vetrate, incomodando non poco le sapienti meditazioni del dottore e la serva di casa brontolava senza requie quando,

arrampicata sopra una scala a piuoli altissima, si sentiva presa dalle vertigini, i giorni di pulizia ai vetri.

Il fatto che Faust abbia potuto trovarla ancora sfitta, al termine della sua seconda vecchiaia, è spiegabile soltanto con la eccezionalità di questa abitazione, la cui stabilità era senza dubbio molto relativa; nelle notti di temporale, i coccodrilli appesi in altissimo alle travi del soffitto dovevano tremare come per un terremoto ondulatorio, e il dottore rannicchiava terrorizzato sotto le coperte, in quel letto che toccava forzatamente dalle due parti i muri paralleli.

II

Gli abitanti delle case che si vedono nelle strade delle commedie sono finalmente riusciti a fare rispettare le savie disposizioni emanate contro gli schiamazzi notturni. È la pace finalmente riconquistata, una pace che viene dopo secoli di baruffe, baccani, risse, dimostrazioni e dichiaramenti come quelli che accadevano fino a pochi anni fa nei paesi del palcoscenico.

I disgraziati che abitavano in certe vie dovevano sopportare affronti d'ogni genere. Da quel che vedevano gli spettatori, la vita notturna all'aperto era molto movimentata: nella prosa, ma anche più nella lirica. Nulla può uguagliare il frastuono che gli Ugonotti, nella omonima opera di Meyerbeer, andavano facendo di nottetempo per la città; e il bello si è che quasi nessuno dei pacifici borghesi ha mai protestato. Per quanto senza dubbio esasperati, essi tolleravano perfino dei cori accompagnati da formidabili rulli di tamburi e da urla incomposte, e le imposte delle loro finestre sono sempre rimaste ermeticamente chiuse.

Gli unici che hanno osato ribellarsi e che hanno ottenuto una revisione dei costumi cittadini sono stati quegli abitanti di Norimberga, che la sera di San Giovanni, scesero in istrada sotto il chiaro di luna, a bastonare di santa ragione il calzolaio Sixtus Beckmesser, il quale, fidando nella forza della consuetudine, pretendeva di guastare il sonno di tutti con la sua scordata chitarra. E da allora, se Dio vuole, i baccani e le scenate si svolgono sui teatri in ambienti chiusi.

Sarebbe interessante conoscere il nome dell'agenzia di collocamento che fornisce agli attori il personale di servizio domestico. Si tratta di cameriere e camerieri di prim'ordine, che non si può fare a meno d'invidiare. Essi sono compitissimi, silenziosi, stilizzati ed obbedienti a bacchetta. Fanno rapidamente ed alla perfezione quanto viene loro comandato, non si permettono mai la più dolce osservazione, sono devoti ai padroni e dimostrano un'intelligenza particolare.

In poche parole, sono perfetti. E, non foss'altro, la loro perfezione ci viene definitivamente confermata dal fatto che le loro padrone, quando ricevono la visita di qualche amica, non si servono mai, come soggetto di conversazione, di quelle malefatte che sono l'incubo costante delle signore di oggi, le quali si lamentano costantemente della loro servitù.

*

I bambini, nella vita, prendono un certo posto, in realtà parecchio ingombrante. Ci sono madri che rinunciano ad andare al teatro per sorvegliare il figliuoletto capriccioso, e padri che sopportano molti sacrifici per amor della prole. È altresì molto diffusa l'abitudine di cercare uno svago e un riposo dei proprii affanni in giuochi infantili con i piccoli di casa, e non c'è genitore

che non abbia impiegato mezz'ora al giorno, in un certo periodo della sua vita, a far trottare il proprio rampollo sul cavallo delle ginocchia.

È strano che queste cose non avvengano mai a teatro. I personaggi che vediamo recitare sono senza dubbio persone di durissimo cuore, che non si occupano minimamente della loro progenitura. Nè del resto è possibile ammettere che tutti i matrimoni delle commedie siano senza eccezione di una sterilità troppo esemplare.

*

Perchè mai, durante la rappresentazione non accade il minimo disastro familiare? Nelle nostre case non passa giorno che non si spezzi una tazzina, uno specchio, una bottiglia, una coppa di fiori; mentre nelle case del teatro ogni cosa si conserva intatta per secoli.

Francamente, tanto per rompere la monotonia, sarebbe bene che il primo attore, una volta o l'altra, desse di piglio, durante qualche scena capitale, a un oggettino, a un *bibelot,* e lo scaraventasse con forza sul pavimento, per abolire finalmente una verginità troppo monotona per destare ancora il minimo interesse.

*

Gli attori sono costantemente irritati dal fatto che la loro irascibilità non ha il conforto di calmarsi in quell'azione che viene detta « sbattere la porta »: azione rumorosa, che ha il dono di placare ogni furore, e alla quale molti di noi sogliono ricorrere.

Ma le porte delle case teatrali non riescono a chiudersi violentemente e rapidamente. Esse, per dir così, vanno a vela: e quando vengono trattate male rispondono con un rumore di carta agitata, come se nella

stanza accanto vivesse in permanenza un esercito di bibliotecari, affannatissimi a svolgere senza tregua giornali e giornali.

Il solo pensiero di quello che devono spendere in luce elettrica i personaggi delle commedie fa venire le vertigini. Giorno e notte, i loro appartamenti sono, senza eccezione, illuminati artificialmente, ed essi ignorano del tutto il godimento che ci può essere a vedere il sole allungarsi come un grosso gatto giallo sopra i mobili e le poltrone di casa, o sulle gote rotonde del nostro amore che si riposa guardando il tramonto. Ma forse essi abitano invariabilmente al piano nobile o addirittura al *rez-de-chaussée,* che rimangono un po' sempre al buio.

E tuttavia, se anche questa fosse la ragione, non sappiamo spiegarci perchè mai, spreconi ostinatissimi, essi non girino mai la chiavina dell'interruttore, prima di ritirarsi nei loro appartamenti. A tutta prima ci sembra un problema insolubile, ma ci rammentiamo subito dopo che, le poche volte che essi hanno compiuto quell'atto di saggia economia domestica, nella sala rimasta al buio, si sono svolti gli avvenimenti più strani e misteriosi: e il padrone di casa è stato immancabilmente obbligato a saltare giù dal letto e a precipitarsi a riaccendere « a giorno », per evitare la continuazione dei disastri inevitabili e precipitosi.

*

Presso quale rivendita di legna e carboni essi si serviranno per riscaldare le loro camere? Sempre originali, essi adoperano, ad esclusione di ogni altro, certi tronchetti di un albero speciale, che prendendo fuoco manda una singolare fiamma rossa ed immobile, una fiamma che si direbbe ghiacciata: ma che deve invece avere un formidabile potere di riscaldamento, a giudi-

care dai segni di soddisfazione che essi danno appena, rabbrividendo dal gelo, si accostano a quei caminetti di marmo che una ditta specializzata fabbrica in una sola serie, secondo un unico modello.

Quanto ai termosifoni, essi ignorano perfino che siano stati inventati.

*

È veramente strano quello che alle volte succede nella loro vita. Quando uno di essi, generalmente il più elevato in grado, dice qualche cosa di buono, declamandolo con facile abbondanza, si ode venire di non si sa dove un rumore misterioso ed inesplicabile, un rumore simile a quello che farebbero delle tavolette di legno battute l'una contro l'altra. Essi non se ne meravigliano affatto, e si limitano ad inchinarsi curiosamente verso terra: e ci sono volte che il rumore cessa come per incanto, e volte che aumenta di intensità.

Chissà mai perchè nelle nostre case questo fenomeno non si verifica mai? A buon conto, siamo preparati, e la prima volta che ci capiterà sapremo inchinarci, in mezzo ai nostri discorsi, con perfetto stile, secondo l'etichetta ben nota.

*

Gli armadi e i canterani che ammobiliano le loro case sono indignati di non servire mai a nulla. Quando erano messi in bella mostra nella vetrina di qualche negozio di mobili, sentivano dire da qualche fratello pratico della vita che sarebbe anche per loro venuto un tempo in cui nel loro corpo, nei loco cassetti, sarebbero stati riposti mantelli, vestiti, camicie, cappelli, biancheria, tutto un popolo di oggetti allegri e chiacchieroni

che alla sera, di ritorno dal lavoro, avrebbero raccontato storie divertenti ed istruttive. Ma, una volta usciti dalle botteghe, i poveri mobili hanno continuato la loro esistenza vedova e vuota, in una solitudine eternamente glaciale, contro muri tremanti, ottimi — essi pensano — contro i terremoti.

Le strade delle loro città sono pavimentate in legno, da un'amministrazione comunale eccessivamente ottimista, e qualche volta troppo splendida: come quando dà ordine ai suoi impiegati che le vie siano tutte tappezzate di tela grigia: la quale fa un bellissimo vedere, ma mette molto in pensiero circa le tasse e i gravami da pagare a fine di semestre.

*

Che invidia, quando si riflette alla vita interessante che essi vivono. Mai un secondo di noia, di silenzio, di niente da fare, tutto vertigine e precipizio. Le loro ore passano in un minuto, i giorni in attimi, i mesi e gli anni in baleni. Arrivano alla vecchiaia senza accorgersene e non hanno il tempo di rimpiangere nulla. Essi rimangono in questa valle di lacrime forse meno, nella nostra immaginazione critica, di quello che ci rimanga un cagnolino pechinese, che a quattro anni ha già le zampe nella tomba.

III

La vita è tanto mordente, e si può capire come ci sia qualcuno che da un certo giorno in poi, non ride più, qualsiasi cosa gli si dica. Taluni lo fanno per acquistare un'aria fatale, di quelle che seducono le donne: altri

hanno avuto qualche grande dolore e non credono più a nulla. Di questi tipi se ne incontrano, alle volte, ma è molto difficile che, in un'adunanza, in un salotto, ce ne sia più di uno, o al massimo due; e inoltre hanno un aspetto da Amleto che li lascia identificare da lontano un miglio.

*

Quando nel secondo atto delle commedie, tutti i personaggi della avventura sono riuniti, come succede, nella casa del primo attore o nel vestibolo di un grande albergo marino, viene un momento in cui il brillante, divenendo centro della vicenda, si mette a parlare con abbondanza e civetteria, rallegrando la sua conversazione di freddure, *bon mots, calembours,* doppi sensi, aneddoti, storielle piene di sale e « per finire ». Ma questo esercizio pirico, questa conferenza spiritosa, quale nella vita non se ne verificano mai, lascia perfettamente gelidi e malinconici tutti quelli che si trovano sulla scena: e se qualcuno di essi è tirato a sorridere, in un momento di sbadataggine, gli altri lo guardano con atteggiamento di rimprovero, tanto che il poveretto si frena all'improvviso e rimane vergognoso e confuso.

Si tratta forse di uno stile, di una parata di scetticismo. Ma non si capisce allora perchè mai il brillante si ostini a fare tanto spreco di barzellette, dal momento che il suo destino lo ha messo a vivere fra gente che non condiscenderà mai a sorridere, neanche per regola di buona educazione.

*

Le madri, le famose madre nobili, sono così affettuose, così piene di premure per i loro figli: piangono lacrime di sangue per i loro dolori e sono pronte a dare

in qualsiasi momento la vita. Buone e tenere come sono, ci si domanda come mai abbiano potuto mettere al mondo una razza tanto perversa come quella dell'amoroso. Peccati di gioventù? Forse. Ma è più probabile che sia colpa del sistema di educazione, totalmente, da quel che si può capire, sbagliato. Non foss'altro, basterebbe a dimostrarlo la troppa indulgenza, la passività con la quale esse sopportano nei figliuoli certe abitudini veramente e universalmente riprovevoli, come quella di tingersi in modo oltraggioso le labbra, gli occhi e le gote.

Per quanto il ragazzo sia sfacciatamente artificioso e imbellettato, pure, a mente d'uomo, non è mai accaduto che al ritorno di lui in casa, la madre gli si sia fatta incontro per dirgli scandalizzata, come farebbe qualunque delle nostre madri: « Ma perchè, figlio mio, ti conci in quella maniera? Per chi mai ti prenderanno quelli che ti incontrano per la strada vedendoti dipinto a questo modo? Vuoi proprio disonorare il nome della nostra famiglia? Ricordati che si comincia col mettersi il *kohl* sotto gli occhi e si finisce in galera ».

*

Prosodicamente parlando, che orecchio finemente musicale è quello di tutti loro. Parlare con grazia, con aderenza, con precisione, sta bene, ogni persona di qualche cultura può farlo: ma esprimersi, come è abitudine di molti di loro, addirittura in versi, e bene spesso rimati, è un'abilità, siamo giusti, di pochissimi privilegiati.

Eppure essi possono compiere questo miracolo senza sforzo, con la massima semplicità. E, avendo senza dubbio mandato a memoria qualche buon rimario in più tomi, possono non soltanto tenere lunghi discorsi

lirici (che potrebbero aver preparato prima) ma anche prendersi il lusso di interrompere il loro interlocutore a metà di un verso: e, seguitando tranquillissimi e sicuri della loro vena, dire a gran voce quelle tre, cinque, sette, dieci sillabe che mancano a completare l'endecasillabo o l'alessandrino, con la rima al verso dell'altro. Il quale sopporta, senza dar segni di ribellione, che i suoi effetti poetici siano mandati a monte e che la parola « amore » preparata per giustificare la seguente rima « cuore », venga sconvolta e inutilizzata dall'altro, che la conchiude prepotentemente con « errore ».

*

Nelle monotone città di provincia l'unico divertimento delle fanciulle e anche delle signore, è quello di stare alla finestra a tutte l'ore della giornata: e anche nelle capitali, nelle grandi metropoli, c'è sempre qualche cosa d'interessante da vedere giù in istrada, quando è il momento del passeggio. Nelle ore soleggiate del primo pomeriggio, nelle ore rosa del crepuscolo, da quella parte della casa che dà sui cortili interni giungono voci di donnette del vicinato, di comari che parlano da finestra a finestra, di bambini che giuocano alla palla intorno alle fontane del bucato. È difficile resistere alla tentazione d'andare a vedere, di perdere un po' di tempo per mescolarsi alla vita degli altri, alla povera umile vita di tutti gli uomini e di tutti i giorni. E l'uomo più innamorato della solitudine si riconcilia attraverso questo spiraglio con il mondo vivente.

Essi no. Essi non si affacciano mai alla finestra, se non quelle rarissime volte, con uno scopo determinato, flagrante e gravissimo. Quando sono in casa, ci sono sul serio, completamente, senza eccezioni: asserragliati.

Essi credono forse che le finestre, come quelle delle case di pazzi, siano munite di grosse inferriate e che servano soltanto a far entrare la dolce aria celeste, e non a guardare il mondo, il piccolo mondo che è formato anche da una breve via chiusa, da un sentiero di campagna, da un cortile affondato fra quattro mura di palazzi.

IV

Nelle loro case, la segretezza e l'intimità sono un mito del tutto inesistente. I comuni mortali devono in generale difendersi soltanto dalle orecchie e dagli occhi delle cameriere e, più di rado, dai cuochi, quelle persone cioè che vengono chiamate spie pagate: nei momenti più decisivi della vita basterà allontanarle con un gradevole pretesto per rimaner soli e aver la possibilità di tenere i monologhi e i dialoghi più scabrosi e diplomatici. Questa indispensabile e per noi facile condizione di solitudine è assolutamente insacrificabile per gli eroi da teatro: e non a cagione della presenza della servitù. Com'è noto, le loro case sono provviste di campanello e succede tratto tratto di sentirlo trillare: ma questo campanello ha la particolarità di funzionare soltanto quando arrivano ospiti di grande importanza, *dei ex machina,* i quali non possono a meno di precipitarsi senz'altro nella grande sala centrale, quella dove avvengono i fatti di rimarco. Quando invece giungono altre persone che, non avendo interesse diretto nella vicenda del momento, si troverebbero fuori posto nel salone di cui sopra, il campanello tace, come se fosse anche lui della partita e sapesse giudicare della indispensabilità o meno dei visitatori.

Si tratti di amici, di postulanti, di creditori, coloro che indebitamente picchiano a quella porta si trattengono per un tacito accordo nelle altre stanze della casa, e precisamente in quelle contigue alla sala centrale. Sono esseri appartenenti alla categoria dei vagabondi e dei *flaneurs* come si può comprendere dal fatto che accettano di rimanere ore ed ore ad attendere lo svolgersi degli avvenimenti, ai quali assistono impassibili: non c'è dubbio che essi odano, senza perdere una sillaba, quanto si dice nella famigerata camera dai personaggi principali, poichè, le volte che una porta viene spalancata all'improvviso, è facile cogliere la loro presenza, sebbene nessuno dia mostra d'accorgersene. Appartengono alle classi sociali più disparate, dal comune borghese al gentiluomo, dal vecchio al fanciullo in calzoni corti. Spesse volte sono operai in maniche di camicia, probabilmente venuti per qualche lavoro alle condutture del gas o ai fili della luce elettrica e del telefono: e, come tutti gli operai, vedendosi non sorvegliati, lasciano lì l'opera per cui sono venuti e si dànno a gironzolare per la casa: a giudicare dal fatto che non si presentano mai per domandare la mancia, si può star sicuri che il loro lavoro non è mai finito e che la loro presenza non è di nessuna utilità.

Chi poi non manca neppure una sera è un rappresentante del benemerito corpo dei vigili del fuoco, il quale, più sfacciato degli altri, non si perita di mettersi in mostra in tutti i modi. Per quanto fra i pompieri sia tradizionale l'amore per la categoria servette, bisogna dire che quello di cui parliamo ha un cuore chiuso a siffatti sentimenti idillici: poichè non approfitta per nulla della circostanza che i padroni di casa si tengono lontani dalla cucina, dove le sue baldanze non troverebbero freni di sorta. Si tratta di un pompiere filosofo e paziente, interessato dalla psicologia assai più che dalle

grazie di una cameriera. In caso d'incendio, lo vedremmo forse dipartirsi dalla sua scettica calma: ma, in qualsiasi altra congiuntura, resta immobile al suo posto, conserte le braccia. In perfetto accordo, del resto, con tutti gli altri visitatori.

*

A chiunque di noi s'è dato il caso d'incontrare, per la strada, in un caffè, in una sala da ballo qualcuno di quegli eroi che, fra l'interesse generale, raccontano la sera i fatti proprii, sulle tavole del palcoscenico. Come facciamo nei riguardi di coloro con i quali s'è passata in treno una notte intera e s'è anche scambiata qualche parola, con i quali s'è avuta una sosta di intimità precaria ed affannosa, facciamo mostra di non ravvisarli, di non averli anzi mai veduti. Cedendo alla nostra abitudine e conoscendo le loro, ci figuriamo, al primo momento dell'incontro, di vederli ben presto dare in escandescenze, attaccare conversazioni clamorose con la prima signora che passi a tiro, smaniare, confessarsi, farsi belli, accusarsi dei peggiori mancamenti, come, a nostra risaputa, è loro costume. Ci disponiamo perciò al silenzio più attento e curioso; ci presteremmo all'occorrenza a far opera di propaganda presso i circostanti che non conoscessero il segreto.

Ma dopo qualche tempo di inutile attesa, dobbiamo ammettere che il loro carattere e i loro modi sono molto cambiati dall'ultima volta che li abbiamo uditi. Ammaestrati forse dall'esperienza, essi hanno imparato a tacere, a tenersi chiusi dentro i proprii dolori e le proprie gioie. Li vediamo discorrere a bassa voce con la signora che è venuta a sedersi al loro fianco, e che talvolta è quella stessa che tanto li eccitava qualche tempo prima, nella camera dalla parete di cristallo;

li vediamo muoversi e guardare con una timidezza amorosa, quale è quella particolare a tutti i mortali; li vediamo tener conto dei presenti, salutar qualcuno che passa — essi che non riconoscono mai nessuno, quando calcano quelle tavole — vivere insomma come noi, sottomessi all'ambiente e alle comuni necessità.

E crederemmo allora di averli visti soltanto in sogno agire altrimenti quando, squassati dalle tempeste più incredibili, urlavano e si agitavano, orgogliosi, superbi e spudorati: crederemmo a una allucinazione, a un giuoco della nostra fantasia. Se, tornati la sera dopo in quel magico edificio che si chiama teatro, non li vedessimo e ascoltassimo ancora, colpiti di nuovo dalla follìa ragionante nota fra gli uomini sotto il nome di recitazione.

V

Esistono in questo basso mondo alcuni piaceri di una speciale qualità circa i quali, fin dalla più remota antichità, tutti gli umani sono d'accordo: vogliamo dire i piaceri della mensa. È un fatto che a tavola non s'invecchia, e basta figurarsi un pranzo di eroi elleni o troiani, sulla scorta delle relazioni omeriche, per comprendere di leggieri che, a forza di interi montoni arrostiti, di capretti allo spiedo, di fagiani farciti ed altri intingoli del genere, i semidei di quell'epoca erano valorosi davanti alle vivande per lo meno quanto davanti al pericolo. Il riso, inteso come piatto forte, fa indubbiamente buon sangue.

Originali anche in questo, gli eroi da teatro sono di ben diverso parere. Le volte che accade di assistere a una loro refezione, basta gettare un'occhiata al servizio per accorgersi di come l'arte della gastronomia sia

caduta presso di loro assai in basso. Fondine e piatti di maiolica scadente e, ahimè, di un monotono color bianco: argenteria di scarto, probabilmente comperata di seconda mano: tovaglie rustiche: nulla, infine, di tutto quel contorno di cui ogni persona bennata ama circondarsi in tali contingenze.

Così abituati al lusso, allo spreco, alla doviziosa abbondanza, essi si rivelano sul capitolo mangereccio di una ripugnante avarizia e grossolanità.

Non si è mai saputo perchè i loro pranzi cominciano generalmente con la portata di mezzo, consistente in un pollastro cotto davvero alla diavola, per quel che è dato vedere: pietanze che vengono divorate in un baleno, mentre tutti parlano con il boccone in bocca, fra la costernazione degli spettatori: mai un *hors-d'oeuvre*, mai una insalatina d'orto, mai un brodo freddo, mai un fritto di pesce. Un solo piatto basta per tutto il pranzo, e la frutta, così bella da servire accomodata con eleganza sulle « alzate » di rigore, fa raramente la sua apparizione. C'è da credere che essi non conoscono il sapore delle fragole. E il tutto è innaffiato da un vinello che si rivela, anche di lontano, di nessun pregio: versato in bicchieri stranissimi, di legno dipinto a porporina.

Questi miserabili desinari vengono spediti in un battibaleno: cinque minuti dopo essersi seduti, eccoli rialzarsi con fare frettoloso e disgustato. Mangiano tanto poco che non sentono nessun desiderio di quel riposo che gli spagnuoli chiamano siesta e i romani pennichella o pisolino. La tristezza che li invade non trova nessuna spiegazione, se non questa: che al pranzo assista l'ombra di qualche personaggio scomparso: per il quale, come è pietosa abitudine nelle famiglie di gran casato, viene riservato quel lato della tavola che rimane sgombro, dalla parte del pubblico. Ma è anche vero che,

in questo caso, è di rigore situare davanti a quel posto una sontuosa poltrona — quella che si dà a credere essere stata del defunto — ricoperta da un velo nero: poltrona che, senza dubbio, il cameriere malnato, così inabile nel servire i piatti, si dimentica regolarmente di mettere a posto.

*

Gli eroi da teatro hanno perduto da lungo tempo ereditariamente, il senso della orizzontalità. Il giorno che nelle loro case entrerà per un caso qualsiasi uno di quei livelli a bolla d'aria che adoperano gli operai, qualcuno degli abitanti di quelle case si accorgerà forse della terribile condizione in cui da molti anni vivono ingenuamente.

Dopo aver gettato uno sguardo sullo strumento, il disgraziato getterà un urlo straziante: « Il pavimento di questa camera è inclinato! » E constatando una pendenza del due per cento abbondante, si sentirà drizzare i capelli sulla testa, come i gatti che arruffano il pelo all'avvicinarsi dei fenomeni sismici.

Ricevono anche pochissima posta. Le lettere capitano in casa loro solo per annunciare avvenimenti di estrema importanza: e sono sempre di persone molto accanto alla famiglia e molto addentro nell'intrigo drammatico sul quale si regge lo svolgimento dei tre atti. Non arriva mai più di una lettera per volta e questa lettera è generalmente breve, e, quel che è più strano, identica in ogni parola a un'altra che nello stesso momento è stata recapitata al suggeritore che si è messo a leggerla a bassa voce senza nemmeno domandare permesso. Sono ignorate le cartoline postali, le cartoline con risposta, le cartoline illustrate e quelle circolari a stampa che nella nostra vita ci perseguitano e vanno a

finire regolarmente nel cestino. Non è mai capitato che una lettera arrivi tassata per « difetto di affrancazione ». Si fa ancora molto uso della posta a mano.

*

Straordinarie sono le abitudini dei figli degli eroi di teatro. Quando sono lattanti fanno talvolta la loro comparsa nel fondo della scena, di sfuggita, senza mai mostrare il viso al pubblico, senza pianti e senza altri incidenti; e poi scompaiono all'età dei primi passi e dei primi balbettii, per ricomparire verso i cinque anni, vestiti di bianco, graziosi e tirabaci, sempre al momento buono per rimettere pace fra i genitori che stanno per divorziare o per indurre il padre a riporre nel cassetto della scrivania quella tale rivoltella che aveva tirata fuori un momento prima. Dopo i cinque anni vengono evidentemente mandati in un collegio lontano.

VI

Le case dei personaggi di teatro non conoscono stagioni. La temperatura delle loro stanze è sempre la medesima, dolciastra, monotona, nè troppo calda nè troppo fredda: e veramente non si riesce a capire perchè mai gli attori cambino vestiti, se non per un capriccio riguardante i colori.

Si vede alle volte il sole risplendere senza pietà oltre le finestre e le porte: ma, immobile come la gallina il becco della quale è stato posto sopra una linea ipnotizzante segnata con il gesso in terra; il prepotente calore non riuscirà mai a oltrepassare le pareti della casa maledetta: e quel senso di festa sperduta, quell'abban-

dono di ogni volontà, quel desiderio di sciogliersi e di viaggiare attraverso la vita come una fronda sulla corrente di un fiume, quella magica stanchezza che c'è nei giorni di colma estate, non saranno mai conosciuti dagli eroi delle commedie. I quali non provano neanche quel senso di umidità che d'inverno si diffonde sui muri delle nostre case: quel freddo di ferro che hanno in gennaio i vetri delle finestre che noi appanniamo con il respiro: quelle chiazze di triste liquidità che le nostre scarpe lasciano sul pavimento, in giorni in cui ci rammentiamo che c'è al mondo qualcuno che non possiede un luogo da ricoverarsi.

*

Non è certamente possibile che essi abitino tutti e sempre ai piani terreni o nobili. Ce ne sarà pure qualcuno che, costretto dalla crisi degli alloggi, non avrà trovato di meglio che un appartamentino sotto i tetti, alto da terra per lo meno centoventicinque gradini.

Eppure nessuno fra tutti quelli che vengono senza intenzione a fare qualche visita, si presenta sulla porta con quell'affanno meccanico che viene comunemente chiamato « fiatone », e che dipende dall'aver salito troppe scale. Senza dubbio, tutti quanti hanno una costituzione singolarmente robusta, un cuore a prova di bomba, e non moriranno mai di paralisi cardiaca. Così tranquilli, calmi, color di rosa, come se fossero arrivati sulle ali del vento, come i regali che la vecchia Befana mette delicatamente nelle calze appese dai bambini al camino.

A meno che la loro casa non sia senza eccezione provvista di ascensore. Ma in questo caso è egualmente difficile spiegare come mai, nei silenzi più suggestivi e nei duetti più patetici, non si senta mai quel rumore singolare, somigliante al grattare di qualcuno contro

il muro; confuso con il precipitare di una colonna d'acqua: quel rumore inevitabile e metodico che guasta i nervi delle persone delicate e amareggia i baci che si scambiano i giovani innamorati.

*

Guardando bene i muri delle loro camere hanno sempre molte fenditure che scendono dal soffitto al pavimento, lineari e parallele le une alle altre. Può darsi che tutto l'edificio sia scosso alla base e che debba crollare al primo movimento del suolo. E tuttavia essi non mostrano affatto di preoccuparsene, nè si vuole prendere qualche provvedimento in proposito. Essi credono ciecamente al destino.

Dalla strada non giungono mai rumori. Forse essi abitano in luoghi deserti e fuori mano, lontani dalle contrade per le quali passa il tram con i suoi gridi rabbiosi e pieni di inopportuna malignità: forse per le strade dove poggiano le loro case c'è, assai prossima, l'abitazione di un malato di riguardo, che ha fatto tappezzare il lastricato di molti e molti strati di paglia, per attenuare il fracasso delle carrozze e delle automobili. Ed è allora veramente inesplicabile il fatto che il più piccolo rumore prodotto dalle vetture che portano i loro amici giunga — quello soltanto — nettamente distinto fino alle loro orecchie, per annunciare l'arrivo importantissimo di qualche nuovo e decisivo interlocutore.

*

Chissà mai quale sarà l'aspetto delle loro case, vedute dal di fuori? Devono essere edifici singolari, di una architettura bizzarra e sconosciuta che offrirebbe a Gionata Swift mille pretesti per convincere il suo Gulliver

a farne la descrizione in un nuovo viaggio straordinario.

Forse quei palazzi sono triangolari nel senso della larghezza: poichè, per quello che ne conosciamo dalle prospettive apparentici le rare volte che le porte dei saloni vengono spalancate, a una grande stanza ne segue una più piccola, e, di seguito, una più piccola ancora, e così via, crediamo all'infinito: come quei bicchieri tascabili di alluminio formati da tanti cerchietti che rientrano uno dentro l'altro a una pressione che il bambino, dopo il riposo mangereccio della scampagnata scolastica, esercita sull'anello che è in cima.

VII

C'è poi quel signore del piano di sotto che, tra l'amore al pettegolezzo, la naturale disposizione all'arte del minatore e la smania di ficcare tanto più il naso negli affari altrui quanto meno lo riguardano, ha praticato di nottetempo un foro quadrangolare nel soffitto della sua camera di scapolo, venendo a sbucare nei saloni che si vedono sui palcoscenici, proprio contro la parete di cristallo. La sua fondamentale immoralità e maleducazione soffre tuttavia di qualche freno, che gli ha impedito di intromettersi nei piccantissimi e confidenziali avvenimenti che c'è da supporre si svolgano nelle camere da letto, siano pure abitate dagli eroi da teatro; il signore del piano di sotto è incline ad occuparsi di quanto avviene invece nella stanza centrale, nella quale, del resto, sostano più a lungo i personaggi di cui sopra. Iddio e la fortuna hanno favorito la sua mala impresa, e nessuno fra gli interlocutori delle commedie ha mai dato mostra di accorgersi della presenza di un estraneo: sebbene l'estraneo sia invariabilmente provve-

duto di una lampadina elettrica, cieca a metà, come quelle di un topo d'albergo che si rispetti, e, tenero della propria salute, si sia preoccupato di garantirsi il capo dalle correnti d'aria e dai voli dei pipistrelli.

Il signore del piano di sotto è in linea generale un uomo d'una certa età, piuttosto tendente alla pinguedine e alla calvizie, fornito di occhiali, e di mani pelosissime: per darsi un contegno e crearsi all'occasione un *alibi* morale, finge di essere un bibliofilo appassionato e tiene ostentatamente fra le mani uno scartafaccio, nella lettura del quale ha tutta l'aria d'essere immerso profondamente. C'è da credere che il giorno in cui verrà scoperto da qualche personaggio meno distratto degli altri, si scuserà affermando di essere bibliotecario: condizione che trae con sè l'obbligo di vivere in cima a una scaletta toccante il soffitto, con un catalogo di libri sempre pronto ad essere consultato. « Mio caro signore e stimato vicino — dirà egli con accento pieno di innocente buona fede — non so io stesso comprendere come mai la metà superiore del mio capo venga a trovarsi nel suo rispettabile appartamento. Procedendo induttivamente, ho diritto di supporre che, in un momento di distrazione causato dal profondo interesse che metto nella lettura di questo raro incunabulo, ho dato della testa contro il soffitto della mia biblioteca, rompendolo e passandoci attraverso senza accorgermene. Avvenimento che serve più che altro a provare la fragilità e friabilità delle costruzioni moderne e che mi offre inoltre il destro di fare la sua personale conoscenza. »

Ma difficilmente queste spiegazioni verranno mai fornite. Si può star sicuri, fondandosi sull'esperienza del passato, che il signore del piano di sotto non verrà mai scoperto nè interrogato da nessuno circa la sua presenza in casa altrui in ore e posizioni indebite.

*

Mi figuro l'ansia di questo signore, al momento in cui, non rimanendo da forare che una lievissima crosta di terreno, egli pensa che fra un minuto saprà finalmente il luogo che si offrirà alle sue esplorazioni. Avviene certe volte che, per un caso davvero miracoloso, il pervicace ficcanaso venga a sbucare nel bel mezzo di una piazza. Il nostro uomo si trova allora nella condizione di un rigovernatore di fogne che torni alla luce dopo un viaggio sotto il piano stradale: immancabilmente, si trovano in questa piazza personaggi abbigliati in guisa carnevalesca, che si dànno alle delizie del canto: e il finto bibliotecario gode un mondo a seguire il divertimento, appoggiandosi con i gomiti al selciato.

Altre volte, l'appartamento superiore non è altro che una sala di *Tabarin,* dove convengono giovinotti e signorine del bel mondo: i quali volta a volta parlano in prosa e cantano in versi, dando prova di una spensieratezza più che singolare. Le loro canzoni si conchiudono bene spesso con danze, a vero dire alquanto ardite e scollacciate. È in queste congiunture che il nostro bibliofilo dà prova di una correttezza morale che rasenta addirittura la frigidità; poichè, per quanto belle siano le gambe delle damigelle che vengono esposte ed agitate senza paura sul palcoscenico, l'imperturbabile signore seguita a finger di leggere il suo libercolo, non degnandole pure di uno sguardo.

L'umanità e la carità cristiana fanno altresì difetto al curiosone del piano di sotto. Succede in qualche caso che egli si trovi ad assistere a scene veramente drammatiche e pietose: risse, bastonature, tumulti, aggressioni, ribellioni. Chiunque altro, davanti a spettacoli simili, si sentirebbe in dovere di intervenire, con la parola e l'azione: di fare opera tranquillizzante, persuadendo

gli energumeni alla pace e alla sopportazione: di muoversi insomma in qualche modo. Mentre invece, dando esempio di uno sfacciato cinismo, egli rimane immobile nella sua buca, eterno lettore, con le gambe in camera sua e dalla cintola in su in casa altrui. La parte del paciere non fa per lui e la sua teoria è evidentemente quella del « non impicciarsi ».

Finalmente, non s'è mai saputo cosa abbia da borbottare ininterrottamente: lo convince a questo, forse, la lunga consuetudine della vita solitaria, come succede ai vecchi scapoli. Certo, egli è un uomo infelice che si vendica dell'esistenza assistendo impavido allo svolgimento di quella altrui. E quando, a notte fonda, gli inquilini del piano di sopra vanno come Dio vuole a dormire, lo vede scendere dolcemente dall'alto della sua scaletta, scuotendo il capo con malinconia e fregandosi le mani con una maliziosità soddisfatta, nel silenzio del grande palazzo teatrale.

VIII

L'abitudine di fumare è comune a tutti gli uomini: non ci son che i ragazzi, quando accendono la prima sigaretta, che prendono un'aria di severa compunzione: ma anche loro ci si abituano presto. Soltanto gli attori non riescono a persuadersi, e sembra che non credano a se stessi: tanta è l'ostentazione che mettono nel maneggio di quei banali tubetti. A lasciarsi impressionare, ci sarebbe da credere che l'America sia stata scoperta ieri e che il cattolicissimo Re di Spagna abbia concesso soltanto a coloro che cercano i palcoscenici l'autorizzazione di comperare, esportare e fumare tabacco.

*

« Essi » devono credere gli specchi un oggetto diabolico e pensante, una vera incarnazione di Satanasso. Quando, nei momenti di perplessità, vagabondano per la stanza e passando davanti alla lastra rilucente, vi buttano un'occhiata distratta, non si meravigliano per nulla di vedervi riflessi, oltre la loro immagine, non la quarta parete che esiste dietro di loro, ma una folla di volti sconosciuti, pallidissimi e immobili, i volti degli spettatori delle prime file, che teoricamente non dovrebbero esistere.

Forse essi credono che si tratti di un'allucinazione e, sapendo per pratica che non ci saranno conseguenze, non ci badano più tanto.

*

Quale straordinario controllo hanno sopra se stessi. Qualcuno ha detto che lo spettacolo più interessante del mondo è quello offerto da una creatura umana « sola », che finalmente si abbandona a quei piccoli gesti, a quelle piccole espressioni miserabili che sono rigorosamente vietate in pubblico: la creatura, insomma, che si rivela nuda. Si sa che quando ci si sente osservati anche dal foro di una serratura si prende un contegno molto rispettabile.

Molte volte essi rimangono soli, lontani da tutti. Hanno allontanato perfino i servi, perchè hanno deciso di uccidersi di lì a poco: agitano nella mente gli ultimi pensieri... Eppure mantengono, anche in quelle estreme contingenze, uno stile di parata, un atteggiamento da conferenzieri, un'attitudine storica. Essi sono grandi uomini anche per i loro camerieri.

*

È strano che i loro *ménages* siano molto spesso disgraziati, e che quasi sempre il marito sia stanchissimo della moglie: quando in realtà si trovano nelle condizioni più favorevoli per la resistenza. Le loro mogli sono in un certo senso straordinarie: in qualsiasi momento della giornata conservano un'eleganza raffinata, con la capigliatura bene spartita, con gli abiti e la biancheria nuovissimi e freschissimi, e senza dubbio profumate delicatamente: nelle migliori condizioni, infine, per conservare l'amore di un uomo.

Cosa farebbero allora, questi incontentabili personaggi, se fossero obbligati a sopportare le tante miserie della vita coniugale quale essa è per tutti gli altri; i disordini mattinali, gli occhi gonfi e imbambolati del primo risveglio, quegl'inevitabili disastri che piovono sempre sulle teste delle signore, appena esse diventano le nostre mogli?

*

È inutile che domandiate a uno di essi cosa contiene il primo oggetto a destra della sua scrivania: egli vi risponderà immancabilmente che questo è il luogo dove si trova in ogni istante una buona rivoltella di aspetto terribile, caricata di pallottole fino all'inverosimile.

*

Che ostinata voglia di parlare, Dio mio! Anche quando stanno soli non sono capaci di rinunciare a questa inveterata abitudine. E nello stesso tempo, che calma esemplare: lasciano i loro interlocutori svolgere abilmente le loro idee, senza mai interromperli, parlano uno alla volta e a sentirli è impossibile continuare a credere

che nelle discussioni ognuno rimanga, una volta finito, dell'idea che aveva prima.

*

È veramente terribile il pensare che non un minuto del loro tempo, non un gesto, non una parola vadano sprecati. Nel loro mondo, tutto ha un suo significato, tutto è messo a frutto. Quando, per esempio, fanno la conoscenza di qualcuno, non c'è dubbio che questo qualcuno prenda subito un posto decisivo nella loro vita: e perfino la più innocente parola, quella detta senza pensarci a una cameriera, ha risonanza gravissima sul loro destino. Essi non conosceranno mai la soddisfazione che può esserci in un dialogo inutile, nella strofa di una canzonetta cantata per distrarsi, nella fantasticheria più distratta e metafisica.

*

Generalmente le loro case sono sprovviste di pianoforte: quei vecchi pianoforti inutili che furono comperati con tanto amore, sui quali studiò qualcuno della famiglia, e che poi restano per tanti anni silenziosi, a impolverarsi in un angolo, essi non li conoscono. Poichè, se per avventura se ne trovano nelle loro case, poco può stare senza che uno dei personaggi più importanti lo apra e si metta a suonare con atteggiamento ispirato, facendo sopra tutti gli altri un'impressione assolutamente sproporzionata.

E non parliamo dei pianoforti degli inquilini della casa accanto o dell'amico che vive nella camera prossima: come se fossero dotati d'una seconda e penetrantissima vista, appena l'eroe si lascerà andare a un dialogo sentimentale, a un pensiero romantico, essi lo commen-

teranno con musiche classiche ed appropriate, come se ogni cosa fosse stata combinata prima, per lo sfruttamento della suggestione.

IX

Le case nelle quali essi trascorrono la vita sono non di rado abbellite da un giardino. Talvolta questo angolino fiorito è pensile e situato all'altezza di un secondo o terzo piano, secondo un'architettura che sembra fosse molto amata in quel di Babilonia; tutt'altro, si tratta di un vero e proprio parco in miniatura, con alberi frondosi, viali profondi, labirinti, panchine idilliche, terrazze nel fondo, e panorami estesamente verdeggianti. La particolarità di questi parchi consiste nella mancanza assoluta di ghiaia e sassolini: il terreno è piuttosto un impalcato fatto di tavole sottili, che piegano sotto il peso dei viandanti. Quando i proprietarii della villa son molto facoltosi e disposti alla spesa ed al lusso, questo misterioso impalcato viene coperto di tappeti tessuti in tela verde, ed ai piedi degli alberi vengono poggiati con ordine meticoloso alcuni cuscini o meglio — secondo la terminologia guerresca — sacchetti a terra, rivestiti di una specie di vellutello in lana. Qualche volta, in questi sacchetti viene infisso un fiore, un cespo di garofani artificiali, una rosa di stoffa dipinta: e, sebbene l'aria si mantenga immobile, tutti fingono di credere che quei miseri fiori esalino profumi violenti, che imbalsamano l'intero giardino. Qualche visitatore più ardito degli altri e meno rispettoso della proprietà e dei capricci altrui, se per caso rimane solo o in sentimentale compagnia, abbandonandosi sospiroso sopra una delle panchine, strappa crudelmente l'unica margherita del

luogo, e gettandone ad una ad una lontano le foglie, mormora « m'ama non m'ama », discorrendo della malinconia della vita e della profonda bellezza dell'inimitabile natura.

*

Questi parchi non sottostanno alle leggi atmosferiche che governano gli ambienti degli uomini. La temperatura vi è costantemente dolce, il cielo sereno, l'aria gradevole e tiepida: nessun alito di vento spira attraverso le fronde, e il sole splende con una dolcezza temperata e immutabile. Qualcuno che non si lascia mai vedere ha disteso sui rami e fra gli spazi dei tronchi certe reti a maglie larghe, forse perchè si asciughino al sole: le foglie sono rimaste aderenti a queste reti, che alcune volte scendono fin quasi a terra, e la viabilità dei sentieri è da questa abitudine assai limitata: il passaggio è quanto mai intricato, eppure nessuno si lamenta di tale inconveniente, nè dà mostra di rilevarla.

*

Gli uomini che vivono in questi giardini sono tranquilli e sereni: hanno la più grande fiducia nella stabilità del clima, e sembra che non sappiano dell'esistenza della pioggia, dei temporali, delle tempeste di vento, della grandine, dei salti di temperatura. La lunga pratica che essi hanno della vita — almeno della vita quale appare a loro — li rassicura pienamente. A nessuno di essi è mai successo, sul più bello di una dichiarazione d'amore, di una confidenza segreta, di una confessione dolorosa, di vedere il cielo oscurarsi, popolarsi di nere nubi e rovesciarsi in diluvio sulla terra. I loro discorsi non hanno mai sofferto di queste interruzioni.

E, per quel fondo di invidia che tutti abbiamo, noi desidereremmo con una feroce passione di vedere, almeno una volta, scatenarsi sulle loro teste un uragano spaventevole: vorremmo vederli interrompere le loro conversazioni ricercate, le loro pedanti disquisizioni: e, con gli abiti immollati e gocciolanti, rifugiarsi a salvamento nell'interno della loro casa. A precipizio calerebbe il sipario, a causa del maltempo; e, di nuovo fiduciosi nella giustizia delle leggi divine, lo vedremmo rialzarsi due minuti dopo sulla stanza centrale della villa: avvolti in caldi *pijamas* di flanella, gli eroi siederebbero intorno a un fuoco improvvisato, e riprenderebbero faticosamente i discorsi interrotti, punteggiandoli di starnuti e di colpi di tosse.

*

La gelosia è un sentimento molto violento presso di loro. Per una parola sussurrata in un angolo, per uno sguardo dato innocentemente, per un sorriso inavvertitamente ambiguo, le peggiori catastrofi hanno luogo, con una spaventosa ineluttabilità. Quando parlano d'amore, essi lo fanno osservando una segretezza crudele: sono prolissi, incalzanti, sospettosi, e sequestrano per lunghe ore l'oggetto dei loro sospiri. Mostrano di non poter tollerare la possanza di nessuno: e tuttavia non trovano mai nulla da ridire circa una abitudine comune alle loro belle: le quali, anche nei punti più culminanti della loro passione, invece di guardare negli occhi il marito, il fidanzato, l'amante, fissano il loro sguardo davanti, nel vuoto, in direzione di quella strana montagnola di legno e cartone che troneggia nel mezzo delle loro stanze.

Assumendo l'aspetto di chi cerca di afferrare le parole pronunziate sottovoce da un altro, esse guardano

ostinatamente verso quel lumicino risplendente, e parlano con accento di sonnambule ipnotizzate. E non accade mai che l'uomo, finalmente impazientito da questa mancanza di tenerezza e di attenzione, si metta a urlare, giustamente furibondo: « Ma finiscila di guardare laggiù! Dammi i tuoi occhi, il tuo sguardo, parlami sinceramente, provami che solo io in tutto il mondo ti interesso, o amore mio perverso, che cadi dalle nuvole ad ogni domanda che esiga una risposta appassionatamente sicura! »

X

Silenzio e solitudine, gli eroi da teatro non li conoscono: senza dubbio essi odiano la meditazione e la speculazione metafisica, e il sogno non esiste per loro. Le rare volte che rimangono soli, hanno un tale orrore del silenzio che si mettono senz'altro a parlare a voce alta, come gli esaltati; e molto spesso, non avendo nulla di interessante da dire, si limitano a ripetere cose che per essi debbono essere noiosissime, dicono il loro nome, il nome della loro sposa, l'età, gli ambienti che frequentano, quello che hanno fatto durante il giorno, come se tutto questo avesse per loro qualche importanza. Se non facessero pietà farebbero sorridere.

E quest'abitudine di dir cose risaputissime e arcinote è tale che perfino quando parlano con gli amici cadono nello stesso successo: rivolgendosi alla moglie, per esempio, essi tollerano di tenere queste conversazioni: « Voi non ignorate, o marchesa, che, quando io ebbi l'onore di chiedere la vostra mano, voi abitavate in un fosco castello con vostro padre, antico prefetto dell'Impero ». Frase nella quale non sai se è più ridicolo dare del voi

e chiamare marchesa la moglie o rammentarle una cosa che essa sa perfettamente, cioè che il padre era un antico prefetto dell'Impero.

E dopo questo, hanno il coraggio di fare scene di disperazione e di violenza il giorno in cui scoprono che la moglie, esasperata da tanta banalità, si è presa il divago di un amore diverso da quello ossessionante e maritale di ogni giorno.

Essi ignorano molte manie che gli uomini comuni hanno sempre avuto, molte abitudini, molti desideri. La loro psicologia è veramente singolare e ci si domanda dove mai abbiano trascorso la loro infanzia, e chi mai si sia incaricato di dar loro un'educazione.

Nessuno di essi fa collezione di francobolli.

Nessuno di essi ha mai comperato o in qualunque modo si è divertito a sentir suonare un grammofono. Nessuno di essi, assalito improvvisamente, come succede, da un violento male di testa, ha preso qualche *cachet*, Faivre o Kalmine che sia.

Nessuno di essi ha mai posseduto un cane.

Nessuno di essi ha mai letto un libro per disteso: al massimo lo ha tenuto in mano per un minuto e lo ha quindi buttato via con un inesplicabile movimento d'impazienza. Quanto ai giornali, essi li guardano soltanto per leggervi una notizia che essi conoscono già, e che trovano immediatamente alla pagina e colonna debite, senza la minima incertezza.

Nessuno di essi ha mai parlato di cose inutili ed intelligenti: d'arte, di paesi, di romanzi, di commedie, di metafisica. I loro discorsi sono costantemente pratici ed egoisti.

Nessuno di essi ha mai domandato: « Cosa c'è oggi da mangiare »?

*

In compenso hanno qualità piuttosto rare fra i mortali.

Conoscono a perfezione la stenografia e, anzi che scrivere, stenografano le loro lettere, come appare evidente dalla celerità con la quale le compilano. Il che dimostra, oltre tutto, che anche i loro amici conoscono la stenografia e ne fanno corrente uso.

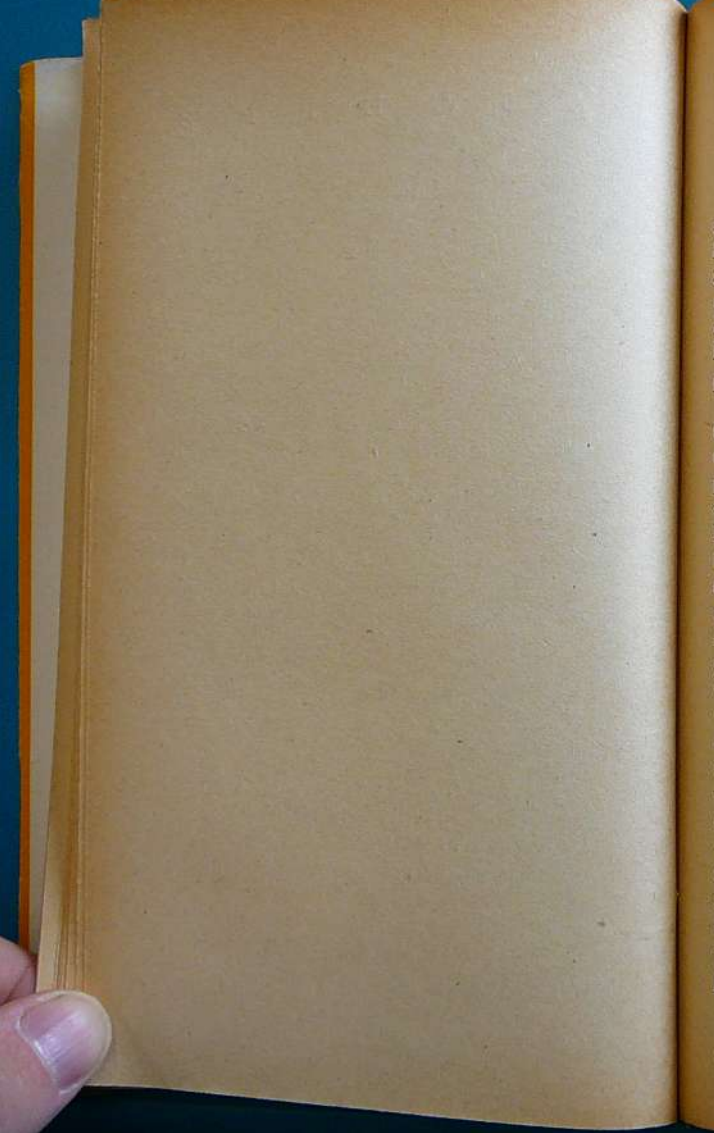
Interrogano sfacciatamente i servi e le cameriere delle case che frequentano. Per raggiungere il loro scopo, fanno abuso di mancie, mettendo senz'altro, al primo approccio, un biglietto da dieci lire in mano all'interrogato; se questi esita, essi non si lasciano punto cogliere dal dubbio che quel silenzio sia dovuto a fedeltà, o imbarazzo, o indignazione, ma, convinti che sia dovuto all'esiguità della somma, la raddoppiano e all'occorrenza la triplicano, con una sicurezza e una disinvoltura che nessuno di noi saprebbe mettere in un tentativo di corruzione che sembra non andar troppo liscio. Bisogna dire altresì che i servi e le cameriere di cui sopra, si lasciano sempre corrompere senza proteste: il che prova, d'altra parte, che gli eroi da teatro non sanno farsi amare dai loro dipendenti e stipendiati.

Non portano mai ombrello. È anche vero che quest'abitudine è giustificata dal fatto che le rare volte che essi escono non piove mai; come dimostra lo stato di perfetta lucentezza delle loro scarpe, le quali non recano mai traccia nè di polvere, nè di fango. I temporali che si abbattono sulle città non li colgono mai fuori di casa: e inoltre sono temporali di una qualità tutta particolare; si svolgono fra rumori stranissimi, fischi, tuoni assordanti, scrosci violenti, come se nella strada si abbattesse addirittura una delle cascate del Niagara;

e comportano una durata brevissima, non oltrepassando mai i dieci minuti.

Infine sono meticolosamente ordinati e non avviene mai loro di perdere quegli oggettini indispensabili, dei quali, non si è mai capito perchè, esiste in ogni casa, anche nella più ricca e fornita, un solo ed unico esemplare: come, per esempio, i bottoni da collo e i lacci per le scarpe. Questi elementi del nostro abbigliamento i quali riescono, una volta al mese, a farci passare quarti d'ora infernali, si comportano invece correttissimamente con gli eroi da teatro, che non conoscono contrattempi, che trovano pronta alla porta di casa la vettura di cui hanno bisogno, che arrivano sempre a tempo alla partenza dei treni, che pescano costantemente *chez lui* l'amico o l'amica con i quali desiderano parlare.

Che, in una parola, hanno dal buon Dio tutte le agevolazioni, fortune, sconti e ribassi che Egli nega al resto dei mortali.

M A S C H E R E

NASCITA E GRANDEZZA DEL PRIMO AMOROSO

Il primo amoroso — primo attore, o attor giovine che sia — è nato, nell'aspetto e nella psicologia di uomo fatalmente seducente che ancora oggi possiede, soltanto con il teatro moderno. È difatti verso il 1600 che cominciano i suoi tentativi di trasformarsi in eroe, di invadere la scena, dominare gli interlocutori suoi colleghi e farsi amare morbidamente dagli spettatori e più propriamente dalle spettatrici.

Il teatro della classicità greca era, si sa, una forma d'arte religiosa. Avvenimenti di una sacra terribilità lo occupavano, e non tollerava di concedere un'attenzione purchessia alla classe dei giovani, cui per definizione appartiene l'« amoroso ». Edipo, Agamennone, Creonte, Egisto e gli altri sono eroi di rispettabile età, scarsamente occupati da pensieri sentimentali. Oreste, che è uno dei pochi esemplari di gioventù tra i protagonisti delle tragedie greche, conta, è vero, non troppi anni di età, agli effetti dello stato civile: ma le catastrofi cui ha partecipato come spettatore e come attore lo hanno invecchiato anzi tempo. Che i suoi capelli non siano diventati canuti prima ancora della trentina è difficile credere e in tutti i casi appar chiaro che egli ha ben altre preoccupazioni che di piacere alle donne. Ippolito è un ragazzo sano che pensa soltanto ai cavalli, una sorta di sportivo, che odia le passioni di cuore e le civetterie. E quanto a Bacco, al dio Dionisos, magnifico adolescente dal viso fresco e coronato di pampini, può forse ingannare al suo primo presentarsi: ma basta riflettere a quanto fa succedere nelle *Baccanti* di Euripide per certificarsi di come gli facessero difetto i requisiti più indispensabilmente necessari all'attor giovane.

Nel teatro di Roma antica è press'a poco lo stesso: sebbene l'atmosfera sia qui meno grave di austerità. Plauto presenta qua e là personaggi che fisicamente lascian bene sperare di sè: ma eroe della vicenda resta in definitiva l'avaro, il geloso, il soldato millantatore, ossia il caratterista. E il primo amoroso serve soltanto a dar rilievo al protagonista: senza dire che è sempre un giovanottaccio grossolanamente scapestrato, che oggi andrebbe nel genio non più che alle servette o alle ragazze di paese: tanto poco è delicato e elegante.

Altrettanto accade per lo Shakespeare dei drammi storici, di Amleto — che ansima un poco, durante il duello finale, per la sua corpulenza, e si ricusa con energia alla parte sentimentale che Ofelia vorrebbe fargli recitare —, di Macbeth e di Otello che è innamorato, sì, ma come un marito borghese. Nella *Tempesta* e nel *Sogno di una notte di mezza estate* si comincia forse ad avvertire qualche miglioramento nella posizione dell'attor giovane: ma esso resta in un clima di sogno che gli impedisce di fare solida presa nell'anima dello spettatore. E se il re Enrico V del dramma dallo stesso nome è, nel suo duetto con la figlia del re di Francia, un autentico primo amoroso, la scena e il momento sono così rapidi da non poter essere presi a documento di una vittoria reale del « tipo ». E Romeo è una vera eccezione avanti lettera.

I grandiosi, magniloquenti amanti di Racine hanno statura troppo eccezionale, troppo superbia regale per provocare nella sala quella particolar sorta di emozione cui mirano. Il tipo fallisce per eccesso di mezzi, in quantità e in qualità. Molière, dal canto suo, è troppo castigatore, troppo moralista per tener a battesimo l'eroe che, oramai formato, è per nascere al mondo. Bisogna arrivare a Beaumarchais, passando rapidamente per Goldoni, e riconoscere in Almaviva e ancor meglio in Che-

rubino l'esemplare quasi perfetto, oramai definitivamente conformato, vivo, vitale, pronto a tutto pur di mantenere il suo rango: malgrado la vicinanza di Figaro rappresenti un pericolo non indifferente, e la bravura intrigante di lui riesca spessissimo a soverchiare la sentimentalità tanto del conte che del paggio.

È con De Musset, attraverso il teatro di Marivaux, che la figura del primo attor giovane si delinea ancora più prepotentemente, raggiungendo un'importanza trionfale. Perdican di *On ne badine pas avec l'amour*, Valentin di *Il ne faut jurer de rien*, Fantasio, i giovani eroi dello *Chandelier*, dei *Caprices de Marianne*, di *A quoi rêvent les jeunes filles*, dei *Marrons du feu* sono tante varietà del carattere che consideriamo. Alcuni di composizione dolce, ingenua, appassionata, colorati in bianco e rosa, che persuadono la donna — tanto quella della finzione, l'attrice del palcoscenico, quanto quella della realtà, la spettatrice della sala — commovendola con la poesia delle parole e la soavità dei sospiri; altri invasati di cinismo e di disdegno, bei tenebrosi in nero e viola, rapinatori come le creature di Byron, corsari dell'amore, maledetti e spregiatori, cui basta far cadere uno sguardo solo sulla preda, misteriosamente silenziosi come la sfinge, per ridurla schiava.

Questo personaggio è diventato dunque quello che intendeva diventare: il tenore del teatro di prosa. Non c'è altro personaggio che possa stargli a paro. Le fanciulle gli dedicano i sogni delle loro speranze, le donne maritate i sospiri delle loro nostalgie; e gli adolescenti delle platee e delle gallerie lo prendono a modello delle loro aspirazioni.

È un eroe che vive oramai di una vita propria: e, come il burattino Pinocchio una volta uscito dalle mani di Mastro Geppetto non si fa scrupolo ogni tanto di rivoltarsi contro colui che lo ha messo al mondo, all'au-

tore, e con la forza del suo carattere, con l'autorità della sua personalità influenza la fantasia e la volontà di lui, costringendolo a tagliargli una parte da leone, dove il morbido eroe possa mostrare tutte le sue sfumature. Il primo amoroso diventa un'allegoria, un simbolo che rispecchia sulla scena le buone qualità e i difetti della generazione sua contemporanea, quella che dà il carattere al suo tempo, che impone una moda della morale e dell'intelligenza.

Con Victor Hugo e Dumas padre, ha qualche cosa di irrequieto, di frenetico, tanto è il romanticismo che lo ha invaso. È il momento in cui si tratta di parlare in versi, di declamare con abbondanza, di far prova di sentimenti magnifici: e di maneggiare armi bianche e da fuoco, senza timore nè della morte nè del carcere. « Questa donna mi resisteva: l'ho uccisa » grida il tenebroso Antony. E le spettatrici del tempo anelano verso l'eroe talmente appassionato da diventare assassino.

Per un quarto di secolo, questa è l'essenza del Nostro. Finchè arriva Armando Duval, che scende a un compromesso tra gli slanci del cuore e l'obbedienza alla potestà dei genitori. Gli eroismi si fanno di qualità meno esterna, meno estetica: ma interna, etica. « Quanto soffro, ed è pur bello soffrire così, senza ribellarsi, senza vendicarsi a furia di coltellate e revolverate, ma godendo silenziosamente del doppio dolore. » Ed ecco il primo attore di Augier, borghese ligio alla morale, rispettoso della tradizione; un esemplare che, tutto sommato, non deve aver troppo montato la testa alle donne sue contemporanee.

I fratelli che Dumas figlio ha dato al suo Armando sono sempre più ragionanti e intellettuali: qualche volta appaiono addirittura come dei sofisti dialettici. L'amico delle donne, l'impagabile De Ryons, e quell'Oliver de Jalin che nel *Demi-monde* si comporta con una

disinvoltura che è quasi un'indelicatezza, creano il loro fascino con la malignità delle parole e la glacialità dei sentimenti. Se essi sono lo specchio degli uomini del tempo, non c'è dubbio che il sesso femminile doveva a quell'epoca sentirsi infinitamente inferiore a quello maschile, sottomesso a lui; se provava qualche gioia, era certo una gioia di sapore sadico, la soddisfazione propria della schiava che gode del suo asservimento, della donna turca nell'harem.

Riuscitogli questo colpo di stato, il personaggio non conosce più limiti. La ferocia del maschio esplode intera nel teatro di Porto Riche: dove gli eroi si lanciano sulle donne come il gatto sul topo, certi della vittoria finale, giuocando con la preda e finalmente spezzandone il filo della schiena. L'amoroso è diventato un sensuale che cade in crisi al solo odore della carne tenera. Inutilmente l'attor giovine italiano tenta di mettere qualche freno a quest'orgia di desideri carnali. Non ci vuol da meno della donna, creatura vendicativa e tortuosa, per ricondurre lo sfrenato eroe a qualche ragione.

E sul principio del secolo nasce quella che mette le cose a posto: la donna di Bataille. Con il suo corpo desiderabile e la sua intelligenza viperina, capovolge la situazione. È il vampiro davanti al quale l'attor giovine si riduce uno straccio a forza di desiderarla e di volerla comprendere: l'uomo diventa di una morbidità malsana, si corrompe nella volontà e nell'intelletto, diventa schiavo a sua volta. La cosa prende proporzioni tanto allarmanti che soltanto un avvenimento enorme come la guerra europea può mettervi un rimedio.

Durante il conflitto, il nostro attore si ritrae un po' indietro, diventa « dormiente » come i massoni. Si potrebbe credere che si sia imboscato, tanto poco fa parlare di sè. Ma, scoppiata la pace, eccolo di bel nuovo in prima linea. Per qualche anno ama parlare di trin-

cea, di combattimenti, di patria, mescola amore e gloria. Ma poco sta che non si stanchi di tali parate: viene colto dalla febbre delle modernità e tenta capricciosamente nuovi mezzi di seduzione, oscillando tra la metafisica e il silenzio. Pur di non perdere l'importante posto che ha guadagnato con così gravi fatiche, si piega ai gusti dell'epoca, accetta di diventare pirandelliano, accetta di diventare intimista. E, nel primo caso, comincia a parlare di dissidio tra Forma e Vita, tra Illusione e Realtà, disserta sulla incomunicabilità delle anime e sul relativismo della conoscenza; nel secondo caso, tollera di tacere durante tutta la vita, di procedere soltanto per allusioni, per gesti provocati dall'incosciente, per sguardi involontari; rinuncia ad esprimersi, si rifugia nel silenzio.

Senonchè, dopo qualche anno, s'accorge d'essersi rovinato la fama, constata che il suo apparire non basta più, come una volta, a far correre un fremito di passione per le belle spalle delle donne. E corre ai ripari.

E l'amoroso d'oggi — o più precisamente dell'ultimo ieri, chè quello d'oggi non è forse ancor nato — è un uomo ormai non più tanto giovine a dispetto della sua definizione. Si comporta con qualche gravità, non esente talvolta da un sottil velo di ironia. Ha abbandonato ogni retorica, e niente potrebbe essergli estraneo quanto l'inclinazione, un tempo così forte in quelli della sua razza, di buttarsi in ginocchio ai piedi dell'amata, toccandosi il petto dal lato del cuore. Non fa pompa di eroismi nè di dialettica, nè di sensualità, nè di morbidità. Ha compreso che non è bene voler apparire eccezionali, e che la mediocrità ha pure del buono. Dà alle donne l'importanza che esse meritano in realtà e che nella vita di ogni giorno possiedono senza eccesso. Si occupa di altri problemi, oltre che di quelli d'amore. È insomma una sintesi non infelice di tutti i suoi ante-

nati, da ciascuno dei quali ha tolto il lato migliore del carattere. Ha ritrovato un certo equilibrio; ed anche una certa modestia: non vuole più oramai essere il primo fra i primi. Le sue relazioni con i compagni di scena, particolarmente con il caratterista, sono assai migliorate. È un tenore che non pretende più che tutte le romanze siano per lui, e che non prende più il do di petto: tollera il recitativo, e qualche volta prende gli accenti del baritono.

Il suo splendore è oramai attenuato. Anche lui, come il re di Inghilterra, regna ma non governa. Le donne non cadono più in deliquio davanti a lui: ed egli si contenta d'essere amato non come un amante che entra dal balcone con una scala di seta, ma come un marito che entra dalla porta, con la chiave di casa.

NASCITA DEL SIGNOR BONAVENTURA

Se è vero quel che in *Umano troppo umano* scrive Nietzsche, ogni popolo ama procurarsi di necessità gli scrittori che gli bisognano, buoni o cattivi che siano, c'è da credere che per analogia parallela ogni popolo riesca a procurarsi le maschere che gli bisognano. Il tempo contemporaneo non ha, veramente, necessità nè voglia di maschere, nel senso che questa parola aveva una volta: un personaggio cioè che, oltre a una entità spirituale ed anzi morale, possieda anche una entità fisica « immutabile », fissata non tanto nel volto quanto nel vestito, nel costume: il quale costume, come nel caso principe di Arlecchino, obbligava, con i suoi attributi della spatola e della attillatezza, ad atteggiamenti che ben presto arrivavano alla stilizzatura.

In questo senso classico e tradizionale, il nostro tempo non ha e non cerca « maschere »: tende anzi ad uccidere le antiche, ed è facile osservare che il gusto perfettamente italiano degli Arlecchini, dei Florindi e delle Colombine è se mai passato ai Russi e ai Tedeschi, i quali se ne sono qualche volta serviti nelle loro commedie, per amor del colore e della originalità. Agli Italiani non resta ormai che Pulcinella, il quale vive una stentata vita nei piccoli teatri girovaghi che burattinai affamati trascinano per i viali dei giardini, a gran gioia dei piccoli che amano vedere il fantoccio bianco-nero randellato di santa ragione: e, per qualche verso, Pinocchio, che ha dato origine a una sorta di letteratura a fascicoli tanto numerosa quanto volgare.

D'altro canto, la nascita delle maschere è dovuta a una necessità del popolo, il quale è, come dicono o meglio dicevano, ingenuo ed infantile. Il popolo, non es-

sendo più al giorno d'oggi nè ingenuo nè infantile, il gusto di certi divertimenti, come quello di cui parliamo, s'è rifugiato ed attaccato agli ingenui per eccellenza, cioè ai bambini. Il Pulcinella e Pinocchio, difatti, non interessano oramai che i minori di dieci anni.

Tuttavia, ogni epoca avendo fatalmente un determinato carattere, una determinata « moda », un evidente modo di essere, un personaggio che venga creato per rispecchiare quel carattere e quel modo sarà necessariamente di una squisita monotonia. Gli avvenimenti esterni faranno sopra di lui un'impressione ogni volta simigliante, incanalandosi nella stessa sensibilità; i suoi gesti, il suo modo di « accogliere » e di giudicare e di reagire sarà ogni volta prevedibile e, sotto un certo aspetto, « di maniera ». Concesso che la particolarità degli uomini d'oggi sia lo scetticismo o quanto meno l'ironia — allo stesso modo che nel XVIII secolo erano qualità comuni da un lato la grazia, l'eleganza, infine la sdolcinatura, le quali crearono Florindo; e dall'altro la furberia alquanto paolotta, l'amore all'ozio e alla tavola, le quali crearono Arlecchino e Brighella — scetticismo e ironia permanenti si dovrebbero ritrovare in una maschera contemporanea, se ve ne fosse.

Questo « carattere » è d'altronde quel che interessa in una maschera, quel che basta a definirla tale: il costume avendo un'importanza assai relativa. (Si pensi a Falstaff, che è senza dubbio una maschera e non ha tuttavia un costume perfettamente immutevole.) E si osservi che Ettore Petrolini, in grazia alla coincidenza perfetta che c'è fra il suo carattere personale e i desideri — ossia le necessità — del pubblico, può essere considerato « maschera »: prova ne sia che non gli riesce di interpretare personaggi creati da altri se non modificandoli ed attagliandoseli quanto gli è necessario.

Queste facili osservazioni ci toccava farle per venire a parlare del signor Bonaventura, uomo dal milione, l'esistenza del quale interessa non più soltanto il « mondo piccino » che la conosce e la segue sul prezioso *Corriere dei piccoli,* ma anche il mondo dei padri e anzi addirittura degli uomini; i quali hanno avuto modo — se non obbligo, creato dall'accompagnare i figliuoli — di fare la diretta conoscenza dell'eroe nelle commedie musicali che Sto ha composto e recitato a maggior gloria sua e divertimento degli spettatori.

Il signor Bonaventura è una maschera: o almeno, è diventato ormai una maschera. Il suo abbigliamento — larghi calzoni bianchi, giubbetto rosso con breve pellegrina, rosso cappuccio a melone, larghe scarpe anche rosse — è fissato per sempre, è un « costume » irreale come quello delle maschere. È suo attributo un cane bassotto dai tratti e dalle *allures* tanto inverosimili quanto caricaturalmente realistici. E, se non nasconde le linee del viso con la mascherina nera come di prammatica, la sua espressione è ermetica e immobile quanto il nero cartone tradizionale.

Ma, abbiamo detto, il costume è un elemento dimostrativo di secondo piano. Quel che interessa anzitutto è la psicologia del personaggio, la curva delle sue avventure, che è ogni volta coincidente, monotona nella diversità, diversa nella monotonia. Il bilancio di Bonaventura è sempre il medesimo, e la partenza e l'arrivo di lui, i punti fermi della sua vita, combaciano inevitabilmente, malgrado tutti gli ostacoli. Si sa che il nostro eroe viene senza sua volontà attirato in un orribile ingranaggio di disgrazie, alla conclusione delle quali intasca il favoloso *chèque* di un milione.

Giustizia vuole che si dica come l'inevitabilità di quel principio e di questa fine sia stata imposta a Sto dai suoi piccoli ammiratori. Difatti, il creatore di Bo-

naventura, dopo un paio d'anni di invenzioni sullo stile che si è detto, provò a capovolgere il destino della sua creatura. Per un certo periodo, si vide allora Bonaventura riperdere prestamente quanto aveva prestamente accumulato: e, nelle invenzioni dell'inventore, il suo eroe doveva ridursi sul lastrico, per poter quindi di nuovo percorrere la via dall'indigenza alla straricchezza.

Non l'avesse mai fatto. Al *Corriere dei piccoli* fioccarono proteste e lamentele di teneri abbonati, i quali non intendevano per nulla ammettere la variante. E Sto, per isfuggire all'ira generale, dovette precipitosamente ricacciare la sua creatura nel vecchio sentiero. Da allora il signor Bonaventura incassa un milione alla settimana, senza sgarrare una volta.

I modi seguiti per arrivare a quel guadagno sono fra i più strambi: se toccasse fare qualche esempio, racconteremmo come e qualmente accada che Bonaventura, andato in barchetta per il mare, faccia naufragio in seguito all'attacco di alcuni pesci-spada: e, nel fondo delle acque, le sue tasche si riempiono di ostriche perlifere: motivo per cui, tirato a salvamento, egli può rivendere per il solito milione le magnifiche gioie di cui è pieno. Oppure narreremmo come, capitombolando da un terzo piano, egli venga a cadere sul fagotto di un malandrino che allora allora ha svaligiato una pingue bottega: «L'aereo suo intervento» permette di arrestare il ladro, e i proprietari del negozio arricchiscono il salvatore.

(Ma queste cose i lettori le sanno meglio di noi, e non faremo loro l'offesa di riportarle.)

Il signor Bonaventura è nato verso la fine della guerra, e, abbiam detto, è vivo e verde anche oggi. La sua psicologia è aderente alla psicologia italiana tanto allora quanto adesso, come vedremo: il che dimostra nel

nostro eroe quel minimo di universalità, di « species aeternitatis » necessarie alla vitalità di una maschera.

Il signor Bonaventura non è dunque una satira, la satira essendo sempre contingente e transitoria, e tanto più in periodi di evoluzione morale e storica quale il nostro. È piuttosto un commento, un'esplicazione, una cronaca. Egli non mira a distruggere ma piuttosto a costruire: pratica ed insegna l'ottimismo, la fede, la speranza, la carità, e manca affatto della presunzione di salvarsi con o senza merito: qualità che lo rivelano per cattolico ed italiano a prima vista.

Al tempo della guerra, le sue avventure non erano prive di un certo significato. La rassegnazione e nello stesso tempo l'impassibilità eroica che gli sono anche oggi rimaste, non differivano troppo dallo stato d'animo dei combattenti. Come Bonaventura essi obbedivano a un imperativo categorico che loro veniva non dagli altri ma da loro stessi: che è quel che conta. Grazie al Cielo, tutti erano convinti che il dovere era uno solo, costasse quello che costava. Male non fare, paura non avere; ed ognuno, come Bonaventura, era certo del proprio buon diritto; ognuno, come Bonaventura, sopportava fiduciosamente sofferenze e guai, sicuro che le cose sarebbero finite bene, la giustizia al mondo essendoci per qualche cosa. Non saremo noi i primi a dire che il Piave è nato da Caporetto, allo stesso modo che l'allegorico milione nasce dalle peggiori rovine: e ogni cosa, alla fine dei conti, proviene dalla sicurezza che uno ha di se stesso, l'Italiano nell'Italiano e Bonaventura in Bonaventura.

Il signor Bonaventura non è certo, in modo apparente, una maschera fascista. Gli si potrebbero rimproverare una tal quale inerzia, una tal quale vigliacche-

ria. A prima vista, egli non è un eroe dinamico, non è mai preso da grandi entusiasmi. È anzi un personaggio discretamente agnostico, che esce di casa ogni volta senza programma, con nessuna intenzione di buttarsi nella mischia per far valere il suo buon diritto e per imporlo: e dà anzi prova di qualche supinità al destino.

Tuttavia, la sua anima possiede una convinzione che vale assaissimo: la convinzione di essere protetto da Dio; in altre parole le sue intenzioni sono eccellenti e quelle intenzioni egli sa che verranno attuate. Bonaventura ha un ideale d'apparenza alquanto banale: un milione. Ma si avverta che questo milione è soltanto un simbolo, semplice come è d'altronde necessario per esser compreso dai piccoli bambini. Quanto ai grandi bambini, ossia agli uomini, essi comprendono che la cosa importante è soltanto questa: avere un ideale, e quella cifra di un milione ha il valore che le cifre hanno nei cifrari segreti: ciascuno troverà, una volta applicato il suo metodo, la parola che ci vuole per lui. E diciamo che Bonaventura è dunque, a questa stregua, un autentico cavaliere dell'Ideale. Quello cui importa badare è questo: egli non vede che uno scopo, e tutto quello che egli fa è diretto a quello scopo.

Può sembrare che, appunto, egli non faccia assolutamente niente per raggiungerlo, quel suo scopo: di ogni sviluppo si incarica personalmente la Provvidenza. Ma — a parte che la Provvidenza aiuta soltanto il giusto, e che l'appoggio immancabile della Fortuna sta a provare che il nostro eroe è un audace — la verità è che Bonaventura fa moltissimo: poichè egli è riuscito ad annullare ogni altra idea che non sia la sua idea, quella del milione, e che riesce con la sua volontà a sopprimere, a non sentire, a non soffrire per nessuna delle

sciagure che si abbattono sul suo capo. La via che egli percorre è dirittissima, e veramente il suo motto potrebbe essere *frangar non flectar*.

Bonaventura è disinteressato. Divenuto perfino genero di un re, egli non si è valso di questa sua privilegiata situazione. Non cerca onori nè favori. Al solito, niente gli serve, niente desidera, se ne tolga l'immutabile simbolo.

Egli è monotono, pervicace, imprendibile.

Bonaventura non è mai soddisfatto. Come Tito, egli non è contento della sua giornata se non ha ricevuto un nuovo milione. Ogni mattina, tutto è da rifare. Ogni mattina gli sembra di essere al principio. Quel che ha già conquistato non lo conta per nulla; vuole conquistare ancora. Tutto quel che possiede egli lo darebbe evidentemente pur di avere l'altro milione, quello che sempre gli manca e sempre gli mancherà. Per lui, cioè per tutti gli idealisti, « la più gran gioia è sempre all'altra riva ».

Bonaventura è antidemocratico. Per quanto scarse siano le informazioni che egli dà di se stesso su questo lato della sua psicologia nondimeno il suo modo di vita lo dimostra facilmente per un solitario, un aristocratico, un delicato pagatore. La società che egli frequenta, scelta fra le più distinte, il cane bassotto da cui si fa costantemente accompagnare, la squisitezza del suo costume, la nobiltà disinteressata delle sue maniere, la sua cortesia, la semplicità e quasi frugalità della sua vita, la taciturnità, la pazienza lo rivelano un filosofo, uno spirito speculativo, amante della riflessione e magari del paradosso, saggio, riservato e deciso.

Bonaventura è un sentimentale disperato, che nasconde tesori di tenerezza sotto la maschera della gelidità. La sua anima rassomiglia all'anima di Charlot, la

quale, com'è noto, è lo specchio dell'anima contemporanea. Si è detto da qualcuno che la qualità distintiva degli uomini d'oggi è lo scetticismo, l'ironia, volendo intendere con questo la insensibilità, la frigidità, quasi la crudeltà. Ma l'ironia non è che la forma squisita della sensibilità, e il tempo che sta correndo è romantico quanto quello di cento anni fa: soltanto, il romanticismo attuale si manifesta attraverso modi opposti a quello del diciannovesimo secolo.

La psicologia contemporanea è piena di pudore, ecco tutto. Ciascuno ha molto sviluppato il senso del ridicolo: il che rende praticamente impossibile l'abbandono — nelle sue forme esteriori, gesto e parole — dunque la sentimentalità. L'anima degli uomini del ventesimo secolo è tuttavia, malgrado le apparenze, assai più ottimista di quella di una volta, ha fortissimi ideali e speranze, ossia non è affatto scettica. Potremmo addirittura definirla per silenziosamente entusiasta: essa si nutre di fatti e non di parole e, nello stesso tempo, sente fortemente l'incanto dell'infinito e dell'astratto.

E, naturalmente, l'anima di Bonaventura è senz'altro a questo modo costruita. Nessuno è più ottimista di lui, e l'impassibilità che mostra il suo viso è l'impassibilità del giusto. Egli sa che i suoi nemici « non prevalebunt »: e solamente a Dio e al suo buon diritto domanda la forza di vivere, il soccorso necessario.

Generoso e caritatevole, soave, fermo, fedele a se stesso, appassionato delle lunghe passeggiate di cui intende la poetica bellezza e sanità, umile con gli umili e superbo con i superbi, miracolista, castigatore fatale dei cattivi, pronto ad amare e ad odiare, a rammentare e a dimenticare, insonne, irrequieto, il signor Bonaventura ci sembra contenere e rispecchiare in sè, stilizzate e

sintetizzate in un'allegoria allegra e monotona, le qualità e le virtù della razza contemporanea. I suoi difetti medesimi sono simpatici e di buon gusto. E nulla è più giusto e meritato di quel destino che ogni volta

« ricompensa con usura
il signor Bonaventura ».

DESTINO DEGLI EROI DI TEATRO
L'AMOROSO

Questo adorabile personaggio ha una esistenza singolarmente febbrile nel periodo che corre dai venticinque ai trent'anni. Verso quest'età, la maggioranza dei giovani, avendo terminato gli studi, viene a contatto con la dura vita e comincia a nutrire qualche preoccupazione relativamente al proprio avvenire. Le speranze, da rosse che siano, si tingono di grigio e ci si convince che sistemarsi civilmente ed economicamente non è davvero la più facile impresa del mondo.

A simili fallimenti morali sfugge con estrema facilità l'amoroso, chiamato altresì primo attor giovane. Invidiabile temperamento, egli non ha la minima incertezza sulla propria sorte, e passa il suo tempo nei modi più vagabondi e beati: i suoi pensieri sono dedicati ad un solo oggetto, la donna, e, in tutto il vasto mondo, egli non trova che bocche femminili, mani tenerissime, occhi fulminanti ed accenti contagiosi. Avendo perduto da un pezzo ogni fede, non gli resta che una religione, l'amore, sentimento nobilissimo al quale delibera di dedicare tutto sè stesso. E, a dire la verità, non si lascia sfuggire la più aerea delle occasioni propizie.

Giova dire altresì che l'eroe ha il destino dalla sua e che il buon Dio gli tiene costantemente le sue sante mani sul capo. Non s'è mai dato finora esempio di amoroso che non abbia una capigliatura superba, ondulata secondo le regole più seducenti e complicate: la snellezza del suo corpo non patisce l'ingrossamento dell'età, così inevitabile per tutti gli altri mortali: la sua statura è di gradevole proporzione, in massima piuttosto alta: il portamento è altero ed elegante, la voce dolce e persuasiva, e, qualora se ne presentasse l'occasione, si consta-

terebbe con facilità che il suo polpaccio è, come dicono i francesi, singolarmente *avantageux*.

Sta a meraviglia negli ambienti mondani, dove tutti lo conoscono, lo trovano interessante e lo amano. Appena l'amoroso si presenta in un salotto, la sua persona diventa senz'altro il centro della conversazione, e le dame presenti pendono addirittura dal suo labbro, nessuna esclusa. Avendo giudicato con il suo infallibile colpo d'occhio il buono e il cattivo, il nostro eroe si lancia senza perder tempo all'attacco della signora più bella, più fatale e più difficile da conquistare. Ed i signori presenti, piegando il capo dinanzi alla fatalità, si allontanano immediatamente dal campo di battaglia, muovendosi come in un ballo figurato: le signore seguono l'esempio, ed in breve l'amoroso e la vittima predestinata, rimangono soli e liberissimi nelle parole e nei gesti.

È qui che l'invincibile giovinotto dà la misura esatta della sua potenza e della sua abilità. Provvisto di una memoria formidabile, di un intuito sicuro, di una intelligenza sottile e di una singolare resistenza vocale, egli fa sfoggio di parole ingannatrici e delicate, recita poemi e liriche d'amore, ed ora, con morbito abbandono, cade alle ginocchia della bella, ora con deliberata violenza, minaccia di uccidersi, di suscitare scandali, di empire di lutti l'universo. La poverina, perduta ogni speranza di veder qualcuno accorrere in sua difesa, non può fare altro che cedere, suggellando la resa con qualche bacio bene assestato.

Quando le cose cominciano ad imbrogliarsi e l'amoroso ha ottenuto quel che vuole, gli amici di cui sopra, precisamente come se fossero stati ad aspettare dietro le porte il beneplacito del seduttore, rientrano nella sala, togliendo d'imbarazzo il nostro machiavellone. Il quale si allontana generalmente sotto il braccio di uno dei

presenti, che si presterà con gentilezza ad ascoltare tutti gli sfoghi del caso.

A memoria di uomo, non si è mai dato che l'amoroso sia stato respinto; irresistibile veramente, egli può far suo quando gli piaccia il motto « viste e prese ». Non ci sono mariti ed altri ostacoli che tengano. Per quanto si possa credere che le voglie e gli spregiudicati sistemi di lui siano noti a chiunque lo conosca anche soltanto di vista, non c'è uomo al mondo che si permetta di rompergli le uova nel paniere. I più gelosi gli affidano senza sospetto le proprie donne, i genitori se lo tirano in casa, le mogli lo mandano in giro con le amiche. Sulla sua strada tutto corre liscio, facile, divertente. La sua vita non è che una gara di trionfi.

In linea generale, poco si sa delle sue condizioni finanziarie: le quali devono tuttavia essere ottime, per permettergli di non far nulla tutto il santo giorno e di vestirsi con il lusso che tutti gli conoscono. Abita appartamentini costruiti appositamente per la consumazione degli adulterii, possiede servi distinti e fedeli, mobili di grande stile e quanto di meglio c'è sul mercato in fatto di letti, cuscini, vasi da fiori e via discorrendo. Se gli capitano incidenti o grattacapi, queste complicazioni servono più che altro ad eccitare la sua intelligenza e a fargli dire cose interessanti e squisite.

Alle volte la faccenda si fa grossa e i dolori diventano serii. In questi casi egli fa onore alla firma e si comporta da vero gentiluomo: arriva perfino a sopprimersi, ma sempre in maniera poetica con quelle modalità e quei gesti che lo renderanno degno di ammirazione finanche per i suoi nemici. A meno che non preferisca partire verso contrade lontane.

In tutti i casi, da quel momento in poi, non lo si vede mai più e nessuno sa più nulla di lui.

DESTINO DEGLI EROI DI TEATRO
IL BRILLANTE

È venuto al mondo per riconciliare i mortali con la vita, persuaderli che, pure, qualche cosa di buono c'è sotto le stelle e che *homo homini lupus* è vero fino a un certo punto: in poche parole, è uno sfegatato ottimista, e non saprebbe disdirsi neanche in punto di morte. Questa specie di buontempone si vale, per convincere gli altri alle sue teorie, di una estesa ed approfondita conoscenza di freddure, facezie, frizzi, lazzi e motti di spirito: è impossibile parlargli di cose serie, ed è inutile ricorrere alle consolazioni severe della filosofia, della metafisica e di quel controllato pessimismo del quale le persone che hanno capito il mondo fanno comunemente fido.

C'è da supporre, tirando le conseguenze del suo carattere, che, appena sgusciato sulla terra, abbia cominciato a ridere, invece di piangere: e negli anni della sua gioventù deve aver procurato dispiaceri gravissimi a quelli di casa, per essersi fatto espellere da tutte le scuole, come elemento di disordine per la scolaresca, a cagione delle sue risate e della mancanza di serietà: difetti contagiosi quanto mai e determinanti all'indisciplina. Dedito esclusivamente allo scherzo, ha rifiutato senza dubbio le dolcezze dell'amore, e le donne che sulle prime si sono interessate a lui, in conseguenza del suo facile brillare in società, lo hanno respinto ed odiato, una volta constatata la sua incapacità al sentimento e a quel tanto di inclinazione per il dramma sospirante e lacrimoso, senza il quale non si può persuadere un'anima femminile.

Sapendone una più del diavolo, riesce nondimeno a essere generalmente benvoluto. Per uno strano seguito di felici circostanze, non gli capita mai di trovarsi in

ambienti dove le sue buffonate, riuscendo fuor di posto, lo farebbero senz'altro mettere alla porta. Non ha il minimo senso dell'« a proposito », e tuttavia non l'abbiamo mai colto in fallo: forse, come i cagnolini, egli si guida con l'odore e non frequenta altro che ambienti senza carattere, disposti quindi, all'occorrenza, anche a ridere. A meno che — e questo spiegherebbe la simpatia della quale è inesplicabilmente circondato — non abbia la proprietà di portar fortuna, come i gobbetti con il fischio e i piccoli Cupido in istato interessante. Sta di fatto che, numero tredici fattosi uomo, intorno a lui non si verifica mai nessun dramma e, quando il cielo sembrerebbe oscurarsi, una sua parola basta a far tornare il sereno. La sua esistenza è quindi agevole e fortunata tanto da scusare il disperato ottimismo che lo rallegra.

Reputatissimo portapollastri, si può esser certi di trovarlo mescolato a tutti gli intrighi d'amore, nei quali dà prova di qualità perfidamente femminili, e, per quanto sia noto come un pettegolo di prim'ordine, i suoi amici godono a raccontargli i segreti più intimi. È di carattere accomodante, non prende sul serio nemmeno gli insulti più sanguinosi e tendenzialmente è di gusti parassiti: come i personaggi delle *Mille e una notte*, è abilissimo nel mettersi alle costole dei giovinotti arricchiti per la morte del padre e nell'aiutarli a dar fondo ai patrimoni più solidi.

Veste con un'eleganza alquanto ricercata ed ha una passione inesplicabile per le ghette bianche, i pantaloni di color languido, il panciotto vivace e la tuba. Suole fischiettare e cantare in falsetto le canzoni più in voga, ed ha qualche pratica nella chitarra. Esagerato anche nel fisico, è senza eccezione magro come uno scheletro o, all'opposto, grasso come la donna cannone: in questo caso la sua pancia è addirittura gargantuesca ed egli, uomo sfacciato se mai ce ne furono, arriva persino a

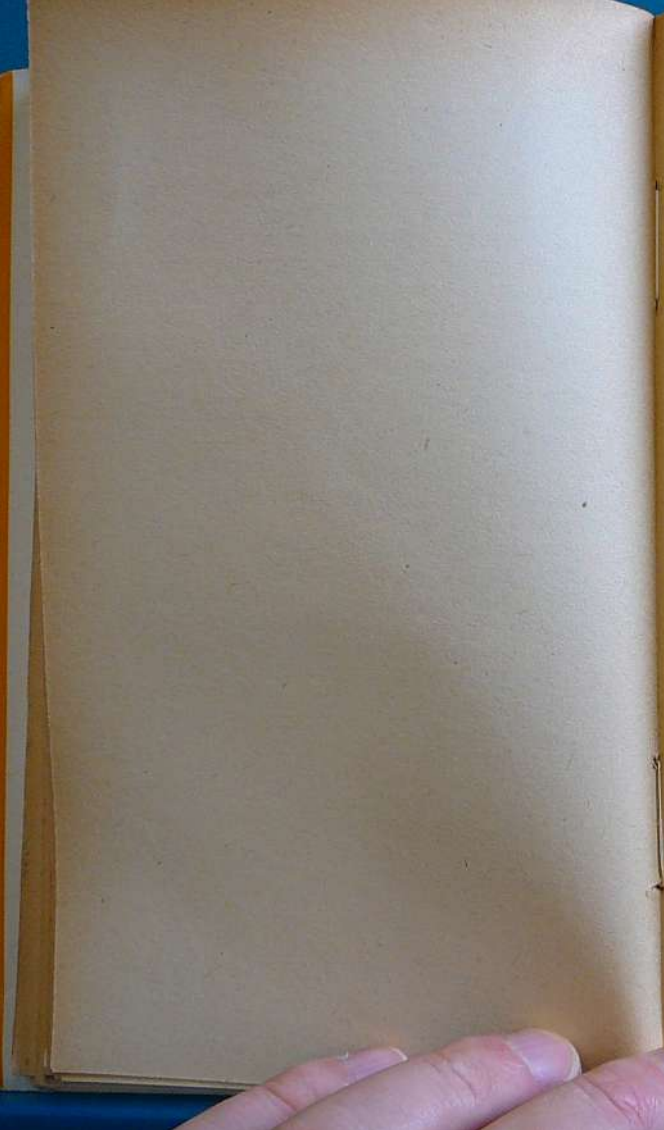
valersene e a trarne effetti di comicità, dai suoi compagni giudicati irresistibili. La sua pronuncia è in generale difettosa e mancante dell'« erre »: qualche volta è addirittura scilinguato. Soffre di *tics* nervosi, e difetta ordinariamente di capelli. Faccendiere, polemico e ficcanaso, non riesce a star fermo un minuto, corre senza tregua attraverso le case che lo accolgono, impedisce la conversazione e toglie la calma a città intere: fa insomma quanto occorre per eccitare negli amici il malumore e la nevrastenia. Ciò malgrado, tutti se lo liticano ed è senz'altro il cocco di quanti lo conoscono.

È scapolo e, avendo quasi sempre superata l'età della discrezione, c'è da credere che tale rimarrà fino alla morte: dando in questo prova di una tal quale scienza del vivere, poichè sarebbe senza dubbio un pessimo genitore e un uomo addirittura deplorevole. Di rado ha fratelli o sorelle, e, se Dio vuole, la sua razza si estingue con lui.

Non possiede nessun sentimento del ridicolo.

È perennemente affamato e, con tutto ciò, si tiene malissimo a tavola, divorando troppo in fretta e parlando con il boccone fra le labbra. Va da sè che ama il vino e i liquori, e che si ubbriaca senza riguardo.

Quando finalmente morrà, i suoi amici saranno meravigliatissimi del fatto che una volta tanto il nome e il pensiero di lui possano suscitare qualche tristezza.

A T T O R I

TINA DI LORENZO

Non l'avevo mai sentita recitare: non l'avevo mai nemmeno veduta. Di lei non conosco se non le fotografie che nel '21 pubblicarono per salutarla le riviste di teatro, quando dal teatro ella si allontanò: e un suo ritratto di verso il '95, dove porta sui grandi capelli quella che a Milano chiamano una « magiostrina » e a Roma una « paglietta », una camicetta con la pettina tutta pieghettata fitta fitta, e una cravatta da uomo. Ha l'aria romantica della fine del secolo, come la signora del quadro *Sogni* di Corcos.

Qualcuno, assai dolcemente parlando di lei, ha scritto d'avere alla notizia della morte sentito rinascere per un attimo in sè l'aurea giovinezza, e subito rimorire. Sono io medesimo oramai escito di giovinezza, fra poco salirò quel gradino che nella stampa casalinga *La vita dell'uomo* porta scritto alla base « virilità »: verrà un giorno, fra non troppi anni, in cui la morte di uno scrittore, di un'attrice, di un uomo qualsiasi, farà anche in me rinascere e rimorire straziantemente l'aurea, certo l'aurea giovinezza. La scomparsa di Tina Di Lorenzo mi risparmia ancora — forse sono le ultime grazie che il tempo mi fa — quello strazio. La morte di Lei è per me qualche cosa di molto più riparato, particolare, predestinato, avvertitore: di molto più terribile.

Mia madre dice di avermi portato, fanciullo, al Valle, dove Tina e Armando recitavano. Ma non ricordo nulla, non posso riescire a ricordar nulla di questo. Poi, in casa, s'è tante volte inteso parlare di questa attrice: giovine al tempo in cui mia madre era giovine, s'è ritirata dalla scena quando mia madre ha scoperto il suo primo capello bianco. Certo, nella casa di via Guastalla

a Milano, dove Tina è morta, c'è dentro qualche vecchio mobile una grande scatola foderata di carta a fiori, dove, piegato da tanti anni con tanta passione, c'è un abito da sposa e un paio di piccole scarpettine di raso bianco, con un esile altissimo tacco di raso bianco, immacolate, portate una volta soltanto in una vita, per due ore. Anche nella mia casa paterna c'è una grande scatola così, con quell'abito, e il paio di scarpettine con quel tacco.

Leggo che interpretava i personaggi di Dumas, di Sardou, di Giacosa. Eppure non posso credere che in quei panni di eroine un poco fatali, un poco disordinate, ci si trovasse bene. Non l'ho mai sentita recitare, l'ho detto: ma conosco il carattere della sua bellezza, la qualità del suo incanto. Erano la bellezza e l'incanto che andavano di moda nel mondo quando il bambino che ero io portava nelle occasioni di festa un vestitino nero di velluto alla Van Dyck con un collo di merletto bianco, e sulla testina un cappello di feltro verde con una penna di fagiano. Al *Paradiso dei bambini* di oggi non si trovano più queste povere guarnizioni, e al *Paradiso dei grandi* non si trovano più quelle Signore di trent' anni fa, con lo *chignon* al sommo della testa, le maniche a buffo dalla spalla fino al gomito: non si trovano più quelle Signore dall'atteggiamento romantico, con lo sguardo dolcemente disperato che guarda lontano.

Per me, Tina Di Lorenzo mi pare di rivederla nelle commedie delle diurne domenicali per famiglie della sana borghesia, le care commedie di Gherardi del Testa, dei fratelli Quintero. Qualcuno dice che non era una grandissima attrice: e pare sia vero. Ma era, credo, l'attrice che ci voleva per me, lasciando stare l'arte e badando a una cosa per me assai grave ed amara, la mia umanità, la mia nostalgia, la mia tenerezza: una bella donna, giovine, allegra, elegante, ma di cui si desiderino

soltanto le mani da baciare dolcemente, la sua spalla delicata da abbandonarvi la testa.

Adesso m'accorgo d'aver sentito, anche in me, alla sua morte, qualche lontana antica cosa rinascere per un attimo e subito rimorire: l'infanzia. Non è il dolore per gli amici che se ne vanno uno ad uno, e presto anche noi ce ne andremo: ad andarsene ormai son coloro che han messo al mondo i miei amici e me stesso, coloro che ci fanno piangere quando li rivediamo giovani nelle fotografie e ora son quasi vecchi, e si allontanano per sempre da noi, lasciandoci insieme il ricordo dei loro occhi romantici e della nostra penna di fagiano che non vedremo mai più.

VERA VERGANI

La qualità del suo spirito si riconosce senz'altro a un ardore vivo che il trascorrere degli anni ha lasciato intatto in lei. Passione, studio, aderenza, desiderio di comprensione, infaticabilità, un istinto assai spesso sicuro e sempre nobile, ecco gli estremi dell'arte di questa bella e dolce donna che gli spettatori di tutta Italia aspettano alla prima sua entrata di ogni commedia per darle i loro occhi, non ritirandoglieli che all'ultima uscita.

Vera è un'attrice ragionevole e pensierosa, che si giova moltissimo della nativa semplicità borghese. Le sue abilità sono semplici ed alla mano, il suo sforzo sta tutto nel concedersi così come la vita l'ha creata, e le grazie della sua voce e dei suoi atteggiamenti sono quelli stessi che gli uomini amano trovare nella donna che amano, suggeriti dalla sincerità, dall'abbandono e dalla dignità. È stata la prima a persuadersi della decadenza della donna fatale, a riconoscere il fascino delle creature semplici, e in questo senso essa è la più contemporanea e dimostrativa delle nostre attrici, sana, nobile e chiara. Quello che in arte viene detto temperamento le fa probabilmente difetto, e non c'è artista meno isterica di lei: il suo *pedigree*, esattamente l'opposto di quello particolare ai figli d'arte, dimostra all'evidenza le sue buone origini, e tutto quel ch'ella fa è dovuto senz'altro a un'intelligenza sorvegliata, a un controllo continuo e amoroso.

PAOLA BORBONI

Paola Borboni noi la consideriamo positivamente un fenomeno: trasportato al campo fisico e naturale, di quelli che vengono contemplati a bocca aperta di là dai vetri degli acquarii dei musei etnografici ed oceanici. Non pare a noi meschini di poterne con serietà parlare come attrice, in senso tradizionale: la sua voce acuta, la sua schifiltosità, i suoi gesti, il suo modo di comportarsi, son quelli di una bambina viziata, alla quale tutti la danno vinta, e ci si meraviglia continuamente di vederla resistere alla voglia di far le bizze sul palcoscenico medesimo, pestando i piedi, mettendo in moto le gambette, e saltando qua e là. Quanto ad umanità, ella ne è del tutto sprovveduta, come di tenerezza, fraternità, maternità e sofferenza. Le carezze, gli abbracci e i baci che dà ai suoi amanti — di rado mariti — nelle commediole che rappresenta, si vede sempre e infallibilmente che non sono mai dovuti allo slancio amoroso ma al calcolo gelido: è la parte che richiede questo, ma preferiremmo tuttavia rimanere qualche volta con l'incertezza, ed è un amaro esperimento quello di provare ad immaginarsi nella vita reale l'incontro con una delle eroine che Paola Borboni interpreta.

Quest'attrice è, nondimeno, nei giorni che corrono, l'attrice più amata dai nostri pubblici: è una donna che compie seralmente il miracoloso miracolo di stipare tutti i palchi, tutte le poltrone e tutte le gallerie del Teatro Argentina, vastissimo come si sa: anche quando avremo fatto la parte dovuta alla bravura e alla simpatia di Armando Falconi, di lei inseparabile *partenaire*, ne rimarrà sempre a Paola quanto basta per renderla orgogliosa e sicura di sè. Sembra che questa donnina rap-

presenti per gli uomini buongustai il modello, il simbolo e l'allegoria della potenza femminile, potenza della carne, della grazia, del fascino e dell'eleganza. Vecchi signori dall'aspetto venerabile si incollano alle palpebre binoccoli di grande precisione che seguono l'eletta in tutte le sue esibizioni, per serate intere: gentiluomini, o quasi, di mezza età, dal viso ingannevolmente pensieroso e dai capelli fatalmente grigi, lasciano penzolare, ammirandola, il labbro inferiore; e assi pigliatutto della Borsa, dell'Industria e del Commercio sentono palpitare nel duro seno un cuoricino romantico. Gente che conosce, gente che se ne intende: ma, contro i decreti di questi uomini che vengono definiti « nell'età della discrezione » appunto perchè non ne hanno nessuna, noi ingenui non riesciamo a persuaderci.

Ci è capitato qualche volta di dare alcune indicazioni intorno alle nostre idee sulle donne contemporanee e modernissime: ci avviene di amarle e desiderarle, ma non le stimiamo, e forse ne abbiamo addirittura spavento. L'unico rimedio è di considerarle soltanto come animali, o bestie feroci anzichenò: a questo estremo, i figurini di *Vogue*, di *Foemina*, di *Harper's Bazar* esercitano infinite attrazioni sulla nostra sensualità: poichè ne possediamo quanto basta a sentire la forza seduttrice dei colori, delle lane, dei velluti, dei fiori, delle pellicce, delle sciarpe, dei nodi annodati mollemente, del rotondo, dell'angoloso, dello scheletrico: la grazia dello sgraziato, la segretezza inviolabile dell'impudicizia, la castità gelida del vizio, il fascino dell'idiozia, la fedeltà del superficiale. Comprendiamo questo fino al fondo, e in certo modo lo amiamo, poichè siamo figli del nostro secolo più disperatamente e fondamentalmente che non i mentovati signori nell'età canonica della discrezione. D'Annunzio direbbe « e naufragar mi piace in questo mare »; noi no, ma insomma. Sciaguratamente, Paola

Borboni non rappresenta la Corrente del Golfo, il Gulf-Stream, il Maëlstrom che ci vorrebbe. Le troviamo per l'appunto il vizio di non essere nè contemporanea nè modernissima: i suoi abiti sono senza dubbio i più *avant-coureurs* che possano darsi, i suoi *pijamas* stravaganti e particolari, le sue parrucche follette e solleticanti, le sue scarpine (a momenti di platino oltre che d'oro) bene assortite e variegate, i suoi cappelli complicatamente semplici, le sue gioie armonizzate con una sapienza cabalistica: ma tant'è, al di là o meglio al disotto di tutto questo — come, in certe stampe alemanne, lo scheletro della Morte dentro il morbido odoroso rotondo corpo della più bella donna del mondo — noi persistiamo desolati ad avvistare una costruzione alla 1890, vita fina, seno sporgente e reni falcate come quelli delle nostre madri quando andava di moda il sellino, quel personale, insomma, l'ultimo esempio storico del quale ci è stato offerto nella nostra prima gioventù da Lyda Borelli: un personale sinuoso e pieno di curve, di quelli che fanno pensare « quanti impedimenti è costretta a portarsi appresso una povera donna ».

Per quanto faccia, Paola Borboni, con quel corpo che in altre epoche provocava alla corruzione ed oggi alla castigatezza sorridente, resta al di là dei nostri desiderii e delle nostre abitudini: l'impudicizia della quale ha dato prove famose, secondo sanno quanti hanno assistito alla prima rappresentazione di *Alga marina*, è una impudicizia tranquilla, quasi classica, priva della perversione inevitabile in questi tempi: scommettiamo che Paola Borboni non è viziosa, e diciamo che ha il torto di non mascherare questa sua, cattolicamente, virtù. È troppo poco complicata, troppo professionalmente elegante, troppo eguale a se stessa, troppo esplicabile, troppo carina ogni volta e tutte le sere; troppe grazie, sant'Antonio! E quale mancanza di perversione sentimentale e

intellettuale, di invenzione, di personalità, di *snob* in una parola: l'inesplicabile mistero, l'inesplicabile lontananza che possiedono, nelle illustrazioni di Benito, di Lepape e di Martin, quelle damigelle che si mostrano al volante di un'automobile prodigiosa, tra le rovine di un castello in Normandia, sulle scogliere marine: alla caccia, alla pesca, al nuoto, a cavallo: accollate e circondate di sciarpe la mattina, denudate la sera: percosse dal vento e dal sole, bagnate di rugiada e di guazza: abbracciate con lo stesso volto alla preziosissima loro pargoletta o al costosissimo amante che non può non essere infedele, questa sorta di inafferrabilità disperante e vuota, di glacialità buffonesca e tragica che oggi ci illude, Paola Borboni non la conosce.

ARMANDO FALCONI

Com'è bravo, questo caro Armando e, basta che ci tenga, quanta buona volontà, quanta dedizione alla sua arte, e come si vede che lavora con passione. Tutto gli riesce bene. Le sue qualità di « figlio d'arte » nato sul palcoscenico le amministra con intelligenza sottile, ha quel tanto di spudoratezza che non deve mancare ad un attore completo, un pochino di istrionismo dedicato al pubblico grosso, ma anche qualche modestia, qualche effetto sfumato appena, dedicato al pubblico fino. E se gli càpita non di rado di tenere tutto lo stile della commedia un quarto di tono più alto del necessario è forse perchè l'abitudine del recitare gli fa parere oramai pallida l'interpretazione esatta, come succede che le belle donne, a partire da una certa canonica età, mettano troppo bianco, troppo nero e troppo rosso sul dolce viso, la tinta giusta parendogli debole. E, allo stesso modo che quelle pittatissime donne sembrano appena ritoccate agli *snobs*, così Falconi sembra soltanto incisivo agli affezionati.

L'abilità, l'eleganza, la furberia con le quali egli manovra ceroni, belletti, tinture, lapis, carboni, noi non ne parleremo, chè sono leggendarie in tutta Italia: egli è di quelli per i quali appare verista la frase « essendo entrato sotto l'arco di un portone ne riuscì ben presto travestito da poppante », e, senza allontanarci più che quindici giorni nel passato, lo rammentiamo truccato a perfezione da bambino piscialletto e piagnone in *Lord Bebè*. Chi lo ha veduto in *Parodi e C.* arrancare su due gambe ad arco, lui che le ha dirittissime, non lo dimenticherà più. Se si istituisse un Grand Prix dell'acconciatura, Falconi non potrebbe essere che Membro della

Giuria, rinunciando a concorrere, come uno dei Dieci al premio dei Dieci. Troppa bravura.

Volevamo dire dunque con molte parole quello che andrebbe detto in poche: Armando Falconi essere il migliore, il più gradevole, il più allettante dei nostri attori comici, secondo d'altronde gli certificano seralmente i suoi guarnitissimi *bordereaux*. Le prove che egli ci ha dato non di rado nei riguardi delle interpretazioni dei personaggi drammatici ci hanno facilmente convinto delle sue possibilità in questo campo. Non più di primo pelo, è un attor giovine affascinante, un uomo spiritoso, delicato e galante: mentre gli riescono a perfezione le parti del *vieux marcheur,* del gagà, del *vilain petit monsieur,* del *gâteux*: come rimbambito non essendoci nessuno migliore — ironicamente — di lui.

(Come contrappeso a tutte queste lodi meritatissime, va detto d'altronde che Falconi è un attore assai spesso svogliato, leggero, troppo sicuro di sè, troppo sicuro del pubblico. Ma insomma è per colpa sua, e unicamente sua, se non abbiamo oggi un attore « enorme » da mostrare al mondo.)

RUGGERO RUGGERI

Si sa che Ruggeri è nato con Aligi: vogliamo dire che da venticinque anni in qua, egli non ha mai completamente dimenticato quel particolare modo di dizione e di atteggiamenti che Gabriele d'Annunzio capitato a controllare le prove della *Figlia di Jorio* — la quale era stata attaccata secondo le regole tattiche del realismo — inventò e mise in voga per l'interpretazione della pastorale tragedia. Secondo questo modo, che tutti oramai conoscono, la recitazione è divagata, e in qualche sorta incantata e sognante, il colorito verbale è estremamente attenuato, le parole ubbidiscono a una cadenza che è quasi una cantilena, e l'attore finisce ad apparire in istato di ipnotismo e sonnambulismo, quanto meno di continuata distrazione, come se andasse pensando cose di gran lunga più importanti di quelle che dice, e la spiegazione gli sembrasse inutile ed anzi impossibile: in una parola, l'alone drammatico.

Questa invenzione, che è una delle prove dimostrative dell'ingegno dannunziano (e tanto più in quanto, mancante come è di luccicante splendore, viene ad essere di gusto opposto a quello magnificissimo sempre ostentato dal Poeta) contiene in se stessa molti di quegli elementi che oggi hanno acquistato rigoroso carattere di contemporaneità; e che Ruggeri avendoli assimilati, sviluppati e modificati, possiede felicissimamente.

La recitazione di Ruggeri è, in realtà, in modo apparente e immediato, piuttosto di tono minore: il registro della sua voce è strettissimo (si può dire che non tocca nemmeno l'estensione di un'ottava) e le sue note sono limitate assai spesso al falsetto: se potessero essere indicate secondo la convenzione musicale, le sue parole risul-

terebbero tutte « sopra le righe », e la più gran parte con un rispettabile numero di « tagli in gola ». Allo stesso modo, i suoi scatti, i suoi slanci, i suoi gridi, sono quanto mai contenuti e per così dire rattrappiti, e il loro volume non raggiunge l'ampiezza completa nè la rotondità una volta di prammatica. Ruggeri manca — o meglio vuol mancare — di forza e di flessibilità.

È un attore che volentieri definiremo insinuante: quando parla, non ha mai l'aria di affermare, ma piuttosto di suggerire, manifestando un suo personale modo di vedere, che egli per il primo sembra concedere possa essere errato. Questa essendo la qualità più ingegnosa della buona educazione, Ruggeri può di fatti essere tenuto in conto del più beneducato degli attori.

La psicologia degli uomini moderni è scettica e allo stesso tempo sentimentale: scettica e anzi ironica alla superficie e nella forma, sentimentale nel profondo e nella sostanza. Non sono di certo romantici, ma ancora meno sono classici: nelle loro anime è avvenuta una sorta di mescolanza e conciliazione, e le due tendenze che cento anni fa battagliavano a morte hanno concluso una durevole pace. Una certa tendenza al sofismo e al paradosso, che proviene dal Wilde migliore, una certa tendenza all'inerzia materiale, che può stimarsi di origine russa, l'eleganza dialettica di Voltaire passata attraverso Anatole France, la malinconia rassegnata di Anton Cecof, qualche inclinazione alla malignità e alla malafede, un fondo di disperata e inutilmente mascherata ingenuità nei riguardi del problema femminile — che è assai più importante, per ciascuno, di quanto vogliono lasciar credere — tutto questo, sapientemente sbattuto insieme (« *glace pilée, citron, paille* » direbbe l'Indiano di *Maya*), forma l'essenza e la consistenza delle creature oggi viventi nel mondo.

Non ci crediamo migliori nè peggiori di quelli che

sono morti nè di quelli che nasceranno: la preoccupazione d'essere intelligenti magari a scapito della bontà, preoccupazione che giudichiamo dominante nell'anima dei contemporanei, non toglie che gli uomini d'oggi possano esser buoni quel tanto o quel poco che sono sempre stati. Ruggeri, che ci figuriamo il vero specchio dei viventi, sebbene — per quanto leggerissimamente — partecipi del famoso attore-marionetta di cui si fa un tanto parlare, non è tuttavia affatto legnoso e molto meno gelido o astratto: è invece soltanto pieno di autocritica, ha di conseguenza un forte sentimento del ridicolo, quindi orrore del retorico, e se per caso si può in qualche eccezionale occasione osservare in lui una sorta di monotonia, la sua recitazione è immancabilmente di squisitissimo gusto.

In fine dei conti, la qualità distintiva e magnifica di questo attore è l'intelligenza: la sua cultura piena di discrezione, la sua inclinazione forse letteraria ma certo sottilissima gli concedono il raro lusso di muoversi e di parlare dentro gli scenarii come fra le pareti damascate di un salotto, e, se non fosse oramai parola troppo corrosa e banale, vorremmo parlare di signorilità.

Non calca mai sulle parole singole. L'efficacia della sua, più che recitazione, conversazione monologata non si giova del metodo oratorio e comiziante. Il valore delle sue battute risulta dalla chiarezza, dalla precisione e dalla magari indifferenza, con le quali egli le pronunzia. È un metodo che naturalmente si affida e spera in qualche senso nell'intelligenza e nella comprensione degli spettatori, e fra le altre qualità Ruggeri ha anche questa, di educare il pubblico alla sensibilità e alla penetrazione.

Sottile e profondo, ricco di accorgimenti e di misura, Ruggeri comprende perfettamente il valore enorme delle

pause, dei sottintesi, delle inflessioni allusive, e un poco di ironia che mette nelle sue interpretazioni è come il sale sulle vivande. Così apparentemente scolorito qual è egli riesce a dare un sapore particolare alle parti più scipite, e infine non è senza qualche valore indicativo il fatto che questo grandissimo attore tollera e anzi si ostina a recitare lavori di vecchia maniera.

Perchè egli agisca così, non potremmo capirlo, se non pensassimo che lo diverte il fatto di infondere vita ai morenti, per una sorta di scommessa fra lui e l'arte. Sta di fatto che quel che si chiama « novità » Ruggeri la prende di rado a battesimo. Egli è disincantato anche nella vita, probabilmente, e questo non è privo di influenza sul suo repertorio.

RUGGERO LUPI

Ruggero Lupi si dimostra sempre più uno dei migliori attori nostri: si sa che non è un primo amoroso, come si diceva una volta, ma non è neanche un caratterista, come non è un brillante e nemmeno un promiscuo: lo potremmo chiamare attore di spalla, aspettando che per i varii caratteri delle commedie contemporanee, così diverse da quelle di una volta, qualcuno inventi degli appellativi che bene o male li riunisca nei quattro o cinque gruppi di prammatica.

Quanto a Lupi, ci sembra che egli sia fatto addirittura a posta per recitare la parte di quel personaggio che, rivelandosi ormai immancabile nella vita moderna, s'è naturalmente trasferito da qualche tempo sui palcoscenici: personaggio che non è più il *vieux marcheur* di una volta — tipo Guasti e oggi Armando Falconi — caro alle *pochades* francesi, leggermente *gâteux*, leggermente imbecille, leggermente antipatico: eroe *falot* e caricaturale, in tutti i casi affatto privo di umanità. Personaggio che non è neanche il padre nobile, l'uomo di mezza età moraleggiante e predicatore, brava persona, modello della città.

Come è accaduto, ossia più profondamente e preoccupantemente, per le donne, nei riguardi delle quali l'età della cosiddetta ragione s'è spostata di buoni vent'anni, allo stesso modo gli uomini hanno di molto prolungato il loro servizio attivo sotto le armi sentimentali e passionali; ma nel medesimo tempo la loro aumentata sensibilità, intelligenza e autocritica va avvertendoli che la cosa è artificiale e che, vogliano o no, a loro tocca contentarsi dei vantaggi e delle vittorie che si ottengono

per via di danaro e di protezione, non per trionfo di amore o virilità.

Nella rappresentazione di questa malinconica — e che sa di essere malinconica — specie umana, alla quale ciascuno di noi apparterrà in un giorno più o meno lontano, Ruggero Lupi è, possiamo dire, perfetto. Egli possiede, infatti, spontaneamente quella forma di cinismo filosofico e pieno di compassione che è dell'uomo intelligente, quando è arrivato e invecchiato, quando può cogliere il frutto di molti alberi proibiti, e questi frutti, ahimè, sono ormai da troppo tempo maturi. Il suo aspetto rivela disincanto e tuttavia ottimismo. Egli è contento di accettare quel che gli viene, e quel che ha. (Non volendoci mettere a sospirare, lasciamo stare questo argomento.)

Probabilmente per motivi di eleganza, oppure perchè nessuno si conosce, e perchè ciascuno vuol parere quel che non è, il nostro Lupi ha scelto, per sua serata d'onore, una commedia di Labiche.

Labiche è quel che è. Uno scrittore naturalmente di secondo ordine, ma significativo, pieno non di intelligenza ma di fantasia, non di profondità ma di spirito, non di sostanza ma di abilità. A buon conto, è moltissimo divertente, e oltre tutto ha una qualche importanza da questo lato: che è un cinico eccezionale, sotto la sua aria scherzosa. Poichè nei suoi lavori non esiste nè amore, nè sentimento, nè bontà, nè onestà, nè moralità: tutti i mariti sono senza scampo cornuti, gli amanti più spasimosi e iperbolici a parole piantano in asso il caro bene per una buona dote in contanti, gli amici la fanno agli amici, le donne sono tante canaglie, gli uomini lo stesso, insomma il mondo è una valle di lacrime formatesi a forza di ridere.

Queste commedie erano giudicate onestissime e

pudicissime al tempo in cui Dumas figlio era stimato un nichilista della morale, e depongono assai sfavorevolmente sul valore della società di quel tempo. Del resto, rivelando questa stortura della critica borghese di allora, possono spiegare perchè mai andassero a rotoli le bellissime commedie di Becque, le quali avevano il torto di dire quelle stesse cose, ma in modo amaro.

Per noi, che siamo molto distanti dalla psicologia di sessanta e più anni fa, queste farse in tre atti sono spassosissime. Ma, essendo prive di qualsiasi umanità, come s'è detto, non hanno neanche un carattere che si presti alla eccellente arte di Lupi, attore dal cuore amaro e non pietoso come quello di Labiche, indulgente e non scherzoso, preoccupato e non sorvolante, approfonditore e non fantastico, attaccato alla realtà e non allo scherzo.

LUIGI ALMIRANTE

Provvisto di un aspetto fisico sul genere di quello che è particolare al principe don Ludovico Potenziani, quanto dire di una avvenenza assai relativa ma, in giusto compenso, piena di carattere; con un viso acuto, arguto, sottile, che sembra continuamente offerto di profilo, tutto fatto di spigoli; con un naso perfettamente angolare; geometrico, pinocchiesco, eccessivo, schiaccianoci; corredato di un paio di occhi simili a quelli del coccodrillo, maliziosi e friccicarielli, Luigi Almirante basta vederselo davanti per comprendere anche prima che apra bocca come la sua recitazione, i suoi modi, le sue preferenze, in una parola la sua arte, non possano che combaciare con quel suo corpo e quella sua espressione. Fra l'apparenza e la sostanza di questo attore comico l'accordo è perfetto, e — ogni simile amando il suo simile — Almirante s'è unito al più bel campione italiano di meccanicità, gelidità, legnosità intelligenti, vogliamo dire Sergio Tofano. Da Montelupo si vede Capraia, Dio li fa e poi li appaia, n'è venuta fuori una Compagnia che potrebbe mettere bottega di buon gusto e rivenderne a prezzi da non temere concorrenza: tanto poco costa ai Capicomici l'averne.

Il repertorio di Almirante e Compagni è tutto scelto fra i lavori più moderni: il loro genere essendo comico, ne risulta che le commedie sono ironiche o addirittura satiriche, la forma contemporanea della comicità essendosi rifugiata, come tutti sanno, nella ironia, nella satira e nella caricatura. È gusto universale del nostro tempo di non prendere, almeno verbalmente, nulla sul serio, i più fini arrivando perfino a prendere in giro se stessi: inclinazione propria delle razze antiche e forti.

Almirante, attore ironico e fregàntesene, è dunque privo, in un certo senso, di umanità, intesa al modo dei romantici: per nostro conto si tratta soltanto di uno spostamento e, una volta imparato il vocabolario o meglio la chiave del cifrario, per cui alle parole più antiretoriche corrispondono oggi i sentimenti più teneri, potremo anche credere che la psicologia degli ironici di oggi non è altro che pudore eccessivo, spavento di cadere nel patetico, orrore della disillusione. Almirante, spirito ferrigno e scanzonato, fatto di cerro o ròvere, è probabilmente tenerissimo e sentimentale: e il suo merito è appunto quello di farsi conoscere per quel che è attraverso la manifestazione di quel che non è. Potremo stimarlo addirittura un attore che si vergogna di essere uomo, ossia un non-attore. A buon conto, egli è un grammofono che suona un disco sincopato, e la melodia e il canto della sua recitazione vanno cercati nelle pause e nei silenzi.

Tirate le somme, ciascuno comprenderà che lo giudichiamo un attore nel suo genere eccellente, interessante e divertente. Figlio d'arte, non è, se Dio vuole, guitto. Intinto di intellettualità, non ha tuttavia pose nè pretese. È elegante e modesto, monotono e diverso. Sa quello che vuole. Quando non ci arriva, non ci tira certo il cappello.

SERGIO TOFANO

Per Sergio Tofano — così lo conoscono i grandi, i piccini gli dicono Sto o anche Signor Bonaventura — può valere quello che Chersterton dice a proposito di Dickens: che i personaggi messi al mondo da questo artista arrivano ad essere umani oltrepassando l'umanità, ossia apparendo, a prima vista, esagerati a tal segno da toccare la caricatura: il loro tono, i sentimenti, il modo sono assolutamente esasperati, quasi meccanici, quasi ridicoli, ed essi vivono come sotto una campana, di quelle che servono a pompare l'aria e a fabbricare il vuoto assoluto. Ma, dopo un certo tempo, quando si sia preso confidenza con quel mondo e quelle espressioni, tutto risulta semplice, piano, quasi si direbbe banale. Probabilmente si tratta, diciamo noi, di scienza dei rapporti, di conoscenza dei colori complementari, spiegherebbe un pittore: che d'altra parte significa Tofano essere il creatore e determinatore di una atmosfera nelle Compagnia di cui fa parte, nelle interpretazioni in cui s'impegna.

Si parla ormai da anni di un Tofano attore comico burattinesco e legnoso, dunque artificiale, rarefatto: magari prezioso, forse romantico, ma troppo o troppo poco realista. A furia di conoscerlo e sentirlo cominciamo a credere che egli sia invece fotografico addirittura, o grammofonico — poichè è noto che i grammofoni, per civilizzati che siano, han pur sempre la voce sgarrata. Quanto al resto delle doti del nostro caro Sergio, vogliam dire l'eleganza, la comprensione, la cultura — Tofano è laureato in belle lettere, c'è mancato un pelo che non dovesse insegnare greco e latino ai figli dei nostri lettori — è davvero inutile che noi aggiungiamo la nostra

vocetta fioca ai begli accenti baritonali che i grandi critici drammatici hanno da tempo intonato nei loro tromboni di *coulisses*.

Viva dunque Tofano, che riesce ad essere un primo caro attore — stavamo per dire: primo amoroso — essendo nato per essere un eccellente « promiscuo » come dicevano una volta, o « caratterista » direbbero oggi. Fenomeno non privo d'importanza, e che potrebbe dare molte informazioni sul tramutamento che i « ruoli » del teatro classico hanno oggi subìto: che spiegherebbe cioè la differenza che passa fra l'arte drammatica di cinquant'anni fa, scrittori compresi, e quella d'oggi.

ETTORE PETROLINI

Petrolini non è un attore patetico. Bravo com'è, gli applausi se li porta via con qualsiasi interpretazione, e tutti sanno come se la cavi a perfezione nelle parti serie. È un vizio come un altro, per lui, questo di volersi fare applaudire in qualsiasi parte: ma, quanto a noi, il celeste Ettore non lo possiamo capire che in un ruolo: il suo. Quanto dire niente di patetico, niente di malinconico, ma soltanto scettico, ridanciano, e in una parola cattivo.

È un attore cattivo e addirittura malvagio. La comicità è una forma che sopporta molte divisioni, assai più che la serietà: è possibile fare assai studii sull'ironia, assai pochi sulla serietà. Petrolini essendo un attore ironico, ognuno l'ha interpretato a modo suo: alquanto in ritardo, ecco il nostro turno.

Ci pare di poter dire che Petrolini è l'attore più corrosivo dei nostri giorni: a questo paragone, vanno presi *Gastone, Nerone, Margherita-non-sei-più-tu,* e qualche altra macchietta delle più volgari e delle più indicative. Sguaiato, scettico, disordinato, dispregiatore, ironico, crudele, quello che interessa a Petrolini è di rovinare e mandare a male tutto quello che gli capita fra le mani, o meglio fra le labbra. Quando Petrolini ha parlato su qualche cosa, su qualche sentimento, non c'è più niente da dire, tutto è rovinato e andato a monte. È un disconsacratore di prim'ordine, e tanto più è dannoso, tanto più il pubblico lo ama. Chi rifletta su *Nerone,* comprenderà agevolmente che non c'è più niente da osservare sulla romanità in senso retorico, e che Sienkiewicz può andare a nascondersi: chi rifletta su *Non sei più tu* ascolterà sempre con sospetto qualsiasi composizione mu-

sicale dell'ultimo Settecento, e finirà col riderci sopra. Un distruttore più fermo e più completo di Petrolini non c'è: ci sembra quindi inutile il tentativo che egli fa, di darsi per un grande attore classico, commovente e romantico. Non c'è nessuno meno romantico di lui, almeno in un primo tempo: per quanto egli sia triste, è triste di seconda mano, e stiamo per dire senza intenzione. È cinico e scettico come un romano — che si prende in giro da se stesso — pieno di cuore, ma che non vuol confessare di esserlo. L'arte di Petrolini è tutta fatta di perfidia, tanto più feroce quanto più è istintiva. Il giorno che reciterà una commedia che parli delle donne e dell'amore, poveri noi, non avremo più nulla da dire, almeno ingenuamente, sulle donne e sull'amore, e arrossiremo adoperando certe parole. Come Flaubert, Petrolini — ne abbiamo il sospetto — tende ad esaurire qualsiasi argomento gli venga sotto mano, con il suo parlare tra virgolette, con il suo prendere in giro ogni cosa, arrivarne in fondo, rendere amaro, con le sole parole, con il solo stile, quello che vorrebbe essere dolce e romantico e amoroso. Le abilità che Petrolini possiede in senso tradizionale ci interessano scarsamente: potrebbe esser grande quanto Salvini, questo non ci interesserebbe, poichè, a rigore, ogni battuta di lui è una negazione o dovrebbe essere una negazione, un insulto, una contumelia. Ecco la parola, Petrolini è un attore insultante e contumelioso. Una cosa triste e irrimediabile, grande e ignominiosa.

RAFFAELE VIVIANI

Nel teatro di Raffaele Viviani spira un'aria caramente partenopea: non si può più neanche parlare di teatro dialettale, poichè il vernacolo di cui egli si giova vuole avere addirittura, come la parlata veneta, la dignità di una lingua. In un senso nient'affatto politico, ma strettamente artistico, questo è il teatro delle Due Sicilie, con l'appoggio, si intende, di Musco, che soffia nell'altra zampogna.

I nostri fratelli napoletani hanno la ferrea prerogativa di credere, con una convinzione davanti alla quale non si sa se ammiccare o sorridere, che basti davvero vedere Napoli e poi morire; qualsiasi costume, qualsiasi atteggiamento, qualsiasi voce del loro popolo son tenuti tradizionalmente per esemplari e pittoreschi, affascinanti, sublimi (e, quanto al pittoresco, è esattissimo). Si sono veduti nei *films* dove l'eroina, un'americana gravemente ammalata, guariva del tutto, subito dopo aver ascoltato per mezza dozzina di volte le canzonette che intonano i famosi « posteggiatori », e avere veduto mangiare — secondo l'arbitrario stile che ognuno sa — gli spaghetti col pomodoro dai « guaglioncelli »: Napoli risultava in questo modo una sorta di Lourdes assai più spensierata e gradevole.

Ora, tutto questo è vero solo in un certo senso: vogliamo dire che Napoli ha meriti assai più importanti di quelli che mandano in visibilio tutt'insieme i Napoletani e gli stranieri (i quali del resto, proprio sulla scorta delle canzonette e degli spaghetti, ci calunniano). Ma è un fatto altresì che quel mondo del porto, di Piedigrotta e di Santa Lucia, ha un suo carattere particolare. Chi dice Napoli dice anche quello, per ora: e non sap-

piamo se sia un bene, adesso che i tempi sono felicemente mutati.

Viviani, che è un grandissimo attore, interpreta quel mondo lì: con un buon gusto tuttavia che gli fa scegliere per ambiente non la piccola borghesia cara ai due Scarpetta padre e figlio, ma il popolo, l'autentico popolo dei pescatori, dei vagabondi, degli scugnizzi. È raro, almeno per tutto il primo periodo della sua arte, vedere Viviani vestito non diremo elegantemente ma soltanto decentemente: di regola, appare sul palcoscenico con fazzoletti colorati al collo, cappellucci ammaccati sulla testa o addirittura in cenci e a piedi nudi. Poeticamente, tuttavia (qualcuno obietterà che forse si tratta di una poesia un po' troppo *Torna a Surriento* e *Partono e' bbastimente pe' terre assai luntane*), Viviani è il più appassionato dei nostri attori dialettali.

Il suo viso da cafro, affetto da un prognatismo che avrebbe formato la delizia di Darwin, Viviani lo trasforma e perfeziona a gran furia di smorfie e contrazioni, sfogandosi in un grottesco che riesce ad essere esilarante o commovente, secondo la contingenza e l'affanno del momento: con una felicità e un abbandono da artista spontaneo, di razza e sentimentale. Non fa davvero della satira, come Govi, nè della cattiveria, come Petrolini: ma ammira e adora i caratteri dei personaggi che si trova ad interpretare, è un ottimista e un propagandista. Sorvegliandosi, malgrado tutto, e anche nei momenti più tumultuosi e impetuosi, si guarda dallo strafare, mette un limite volontario e distinto alle sue grandi possibilità, e c'è qualche volta in cui sembra rimanere egli stesso indispettito dalle risa fuor di posto di un pubblico che si ostina a ritrovarlo e a considerarlo come un macchiettista da caffè-concerto.

Le preoccupazioni di Viviani si volgono a una certa concezione umile ed accorata della vita miserabile che

egli descrive attraverso le scene delle sue commedie, e le battute cui sembra più affezionato somigliano stranamente a quelle dei *mugik* russi nei romanzi di Tolstoi e nelle novelle di Cecof. Sue principali virtù sono la sopportazione, la rassegnazione; e la sua voce arrochita e sgarrata è spesso la più adatta del mondo per esprimere la sofferenza sotterranea, contenuta e inesplodibile che è negli eroi di marciapiede e di sobborgo popolare, che cantano con una rosa in bocca e un coltelluccio bonario in tasca.

Non è senza significato il fatto che gli scenari del teatro di Viviani figurano quasi sempre cortili, strade, luoghi insomma aperti e ventilati: mentre lo sfondo abituale degli altri attori dialettali è quasi sempre la parete di una casa borghese, con la tavola da pranzo nel mezzo. Gli eroi di Viviani mangiano *sur le pouce*, con pane, sale e basilico; e maccheroni quando è tempo di grascia: sogliono portare la chitarra invece del bastone: sono sempre giovani e di carattere difficile e simpatico, come il Liliom di Molnar.

ANGELO MUSCO

Per lui la commedia non è mai fine a se stessa: è invece un trampolino più o meno destramente costruito per dar modo all'attore di prodursi nelle condizioni più favorevoli, con il pretesto migliore. È nota la teoria di Musco: « Come si porta al sarto la stoffa perchè ci ricavi un vestito adatto alla nostra figura, così gli scrittori di teatro siciliano portano a me un canovaccio qualsiasi, con però tutte le parti scritte distesamente perchè io ne ricavi una commedia adatta al mio temperamento d'attore: io taglio, aggiungo, imbastisco, faccio le asole e i bottoni, ossia muto dialogo e situazioni secondo la mia fantasia e la mia necessità; e anzi, se una sera la mia disposizione è più gaia della sera prima, compongo via via, contorcendola, una commedia più gaia: o, al contrario, una commedia più triste ». Sta di fatto che Musco (almeno fin quando l'eccessivo numero delle repliche di un lavoro non ha intorpidito il suo estro nei riguardi di quello e non lo ha cristallizzato in una forma finalmente definitiva) non rappresenta mai la stessa commedia. È dunque su per giù un attore « a soggetto », che si riallaccia agli attori in maschera dell'antica commedia italiana: per i quali non era l'interprete che serviva l'opera, ma l'opera che serviva l'interprete.

Nei personaggi che egli costruisce, Musco dunque non si preoccupa tanto dell'umanità e della verità quanto del fatto che è necessario divertire il pubblico: il quale secondo lui, a quel che si può capire, si diverte soltanto quando ride a crepapelle. (E con questo non si vuol dire che quei personaggi siano inumani o falsi.) Di conseguenza, s'è formato attorno a Musco un equivoco, in virtù del quale succede che davanti a delle scene terribili

di disperazione e davvero tragiche nella loro essenza — poichè Musco è certamente anche un tragico — gli spettatori continuano nella loro generalità a mandarsi a male dalle risa poichè non ne avvertono che le forme e le voci esteriori.

È un assurdo, ma oramai non più rimediabile. E Musco del resto ci si è acconciato perfettamente: è un attore, insistiamo, che ha una civetteria tanto grande e violenta da essere riuscita a infiltrarsi persino nella sua vita di uomo di ogni giorno. Quando dice una battuta o una tirata — o, nell'esistenza borghese, racconta una storia —, intende assolutamente che tutti si smascellino nel sentirlo: e la sua forza comica gli permette quasi sempre di raggiungere lo scopo. Ma qualche volta, buon Dio, nessuno è infallibile, il giuoco non è perfetto, e l'ascoltatore rimane serio: allora Musco invece di tirare avanti per la sua strada e aspettare la prossima occasione, rincula per poter meglio saltare, e tenta di nuovo modificandosi in un solo senso: calca maggiormente la mano. Alla fine tocca il parossismo: chiama a raccolta tutti i suoi mezzi, fa intervenire la sua famosa e irresistibile « camminata », il suo sghignazzamento silenzioso e tutto e solo denti, si riduce a far delle capriole (o se non le fa è lo stesso, gli si legge in viso che vorrebbe), gli prudono mani e piedi, ed è solo per colpa dell'affievolita agilità che vi rinuncia, a dar bastonate sui tavoli, scapaccioni ai compagni, insomma *toute la lyre* della buffoneria da circo.

È in questo senso che Musco può essere definito, e molti lo han fatto, un autentico istrione, un pagliaccio di gran razza. I movimenti del suo corpo, che sono movimenti di perfetto stile e tradizione meridionali, non possono davvero iscriversi, come per Govi, in un rettangolo strettissimo; il grafico di Musco risulterebbe addirittura un quadrato, tanto egli lancia a distanze inso-

spettabili in un ometto così le mani e i piedi. La sua arte partecipa di quella dei *clowns*, dei cavallerizzi e dei ginnasti icariani: è di qualità fisica almeno quanto è spirituale.

E tuttavia, com'è formidabile ed ammirevole questo buffone. Ogni volta che conchiude un passaggio, un momento delle sue interpretazioni, il punto finale termina una cosa perfetta, sia pure nell'abiezione. Non bisogna badare ai mezzi che Musco adopera, bisogna contentarsi del risultato, che è enorme. Quanta umanità, quanta verità, raggiunte attraverso l'inumanità e il trucco. Allo stesso modo che l'attore tocca bene spesso il parossismo, i suoi spettatori sentono fino al parossismo: e i più provveduti e delicati arrivano fino a quello della pietà, delle lacrime vere, davanti a certe figure desolate, derelitte, reiette che Musco sa mettere al mondo attraverso lo sberleffo. Qualche volta si tratta davvero del sublime e del grottesco.

GILBERTO GOVI

Di questo attore da poco s'è cominciato a parlare in Italia: come tutti, anche lui ha dovuto fare la stagione di avventizio, prima nei teatrini e poi nei teatri della Superba. Fortunatamente per lui e per noi, non ha avuto fretta. Buon genovese, ha fatto come quei negozianti che aprono prima un « buchetto » purchessia, e si ingrandiscono poi man mano, con i guadagni del loro commercio, riuscendo tuttavia a mettere ogni anno qualche cosa da parte. È così che riescono ad agguantar la fortuna. È così che Govi, dal canto suo, sta riuscendo ad agguantare quella fama di grande attore che al giorno di oggi si vede sempre più disperatamente quanto sia rara da ottenere. Se ne tolgano quei due o tre che tutti sanno, e ciascuno dei quali ha in sè qualche vizio che gli impedisce di essere grandissimo, non ci sono oggi in Italia attori buoni se non fra quelli che recitano in dialetto: per fare i nomi, Petrolini, Musco, Niccòli e per qualche verso Scarpetta.

Il riconoscimento di questo destino per tanti aspetti malinconico ci obbligherebbe a parlare ora del teatro, ci sforzerebbe a fare un parallelo fra teatro in lingua e teatro in dialetto. Ma oggi ci occuperemo soltanto di un artista che è nostro dovere far conoscere agli scarsi lettori che ci seguono e conoscono il valore che per noi hanno le parole serie, tanto spesso avendoci trovato, a furia d'essere desolati, scherzosi.

Come John Barrymore è andato dall'America in Inghilterra per far controllare la bravura della sua recitazione in *Amleto,* non bastandogli la gloria degli Stati Uniti, Gilberto Govi se ne va girando per le Cento Città, a farsi sentire. Con lo stesso entusiasmo che certi viag-

giatori tipo Phileas Fogg mettono nel far collezione delle colorate etichette che i grandi alberghi incollano sulle valigie del cliente, Gilberto Govi riempie di cifre persuasive i *bordereaux* dei teatri più autorizzati a concedere diplomi di laurea. Per quelli di Roma noi, appena tirapiedi nella bravissima giuria, diamo palla candida.

Quelli di Genova parlano un dialetto ostile e pesante, si sa. Dalle cadenze dei loro periodi si capisce che si tratta di un popolo marino: le sue parole si allineano seguendo una cantilena larga e ondulata, senza fretta, come succede a quelli che navigano, senza rabbia, come succede a quelli che commerciano, infine con quel tanto di esotico che si apprende a quanti hanno contatto con i marinai d'altre contrade, spagnoli, genovesi, francesi.

Pochi amano questo dialetto ruvido, che vuol dire soltanto quello che dice, così povero di ironia, così pieno di pazienza, così irto, così orgoglioso. Alla prima recita di Govi non vanno se non i Genovesi della città per la quale egli passa: spettatori che fanno tuttavia bella mostra di loro, con quelle poderose automobili che li accompagnano e li aspettano alla porta, quelli della Dominante amando essere milionarii. Alla prima recita, girando per i corridoi, sembra di essere in uno « scagno »; alla seconda, tant'è vero che l'olio viene sempre a galla, fanno capolino gli indigeni: all'ultima, i cavalli verrebbero staccati dalla carrozza, se carrozza Govi avesse.

Qualità di Gilberto Govi sono quelle semplicissime e apparentemente facilissime che nondimeno sono privilegio esclusivo dei pochi attori che valgono. Naturalezza, ingenuità, aderenza, modestia, bonomia, e un'aria di fare ogni cosa senza sforzo, quasi senza pensarci, un gusto del grottesco spinto fino alle colonne d'Ercole e mai a naufragare più in là, una furberia nel truccarsi, che lo rende somigliante agli immortali e divertentissimi eroi del *Corriere dei Piccoli*, una tene-

rezza che sfiora la puerilità, certi bronci adorabili, e abbandoni accorati, riprese virili, burbanze benefiche. Qualche cosa che fa pensare al grande Petrolini, qualche cosa che fa pensare al grande Musco: non sappiamo se ci spieghiamo.

CÉCILE SOREL

È con trent'anni di ritardo che la Sorel arriva a noi: la sua grande gloria, sulla fine del secolo scorso partita dalla Francia per fare il giro del mondo, non era per noi, fino ad ora, se non un venticello, un sentito dire, un grido di ammirazione che ci giungeva alle orecchie da molto lontano, al di là dei monti. Nessun italiano aveva mai sentito in Italia Cécile Sorel: ella trascurava finora di fare apporre il nostro visto di compatrioti della Ristori e della Duse alle sue pergamene di nobiltà.

Meglio tardi che mai, la famosissima attrice è venuta a chiedere anche a noi gli applausi cui ha diritto: ed eccoci qua a batterle fervidamente le mani, *in articulo senectutis*. È una gioia che sarebbe spettata ai nostri padri: e noi la accogliamo come si accoglie un'eredità, sacra e consacrata. Le nostre impressioni hanno un sapore non privo di poetica nostalgia.

Avvezzi fin dalla gioventù a trovarci, appena messo piede in teatro, in un ambiente che si sforzava quanto poteva di risultare somigliante a quello delle nostre case borghesi: a sentire gli attori cercare in tutti i modi di smorzare e rendere semplici i toni delle loro battute, noi siamo male preparati ad apprezzare lo stile grandioso, magniloquente della Sorel. Il suo modo di vivere sulla scena appare fastoso negli atteggiamenti della persona e allo stesso tempo civettuolo nelle accentuazioni della voce. Questa attrice non è tanto secentesca e Roi Soleil, come dicono, quanto piuttosto settecentesca al modo del Reggente Filippo d'Orléans, sul tipo di quelle *madames* de Parabère e de Sabran che mescolavano sapientemente il capriccio e la tragedia. La Sorel fa sfoggio di falsetti, di cadenze, di note fiutate; si giova di quelle voci che

nei registri degli organi vengono arcaicamente chiamate « usignolo in selva »; si lascia andare a civetterie birichine che fan pensare alle inflessioni dei bambini viziati. È una tecnica, alla lunga, faticosa e qualche poco sconcertante: ma la ragione e il sostegno di essa le troviamo negli slanci che l'attrice sa imprimere al suo bel corpo grande e armonioso: la Sorel si muove come in un balletto classico, con la disciplina, la rotondità, il lento sapore che hanno le figure dei bassorilievi, offrentisi di profilo sui marmi. La passione di cui ella dà prova è dosata fino alla stilla, e perfino in certe urla dolorose e rauche che le si spiccano dalla gola dimostrano, nella loro apparente disordinata spontaneità, un controllo non mai rilasciato: come se si trattasse di note sopra le righe che l'attrice leggesse con intonazione perfetta. Nella recitazione della Sorel tutto è meditato, cercato con pazienza, trovato con minuta felicità.

SACHA GUITRY

Sacha Guitry, che è al tempo stesso autore, attore e direttore, si trova nella fortunata condizione di vedere sotto ogni aspetto le possibilità di uno spettacolo: poichè, oltre tutto, ha altresì l'aria, da quel che scrive e dice, di essere un eccellente critico, e sa quindi mettersi anche nei panni degli spettatori. Le sue interpretazioni raggiungono quindi di conseguenza un'aderenza facilmente perfetta; si può star sicuri che non scriverà mai una parte che non gli vada a pennello, e d'altro canto non gli toccherà di trovarsi a interpretare un personaggio che non si confaccia al suo temperamento artistico. Questo vuol dire che lo stile della sua recitazione è agevole immaginarlo da chiunque abbia, non si dice sentite (non ci sembra che ci siano attori italiani capaci di interpretare a dovere — è questione non di quantità e di ingegno ma di qualità e di stile — lavori di questo genere), ma lette in volume qualcuna delle sue commedie. È evidente che quelle battute, quei pretesti, quegli effetti, non possono essere sfruttati fino in fondo che con un modo, quello appunto di Guitry. Capovolgendo un adagio che Hugo amava citare, potremmo dire — l'arte del grande Sacha è al contrario fatta quasi tutta di parole — *à chasse obscure, meute muette.*

(Molière godeva di un simile privilegio, tanto raro: sentire Guitry, e conoscere così le relazioni che corrono tra lui autore e lui attore, può giovare a conoscere lo stile e la grandezza di Molière attore e direttore, attraverso la lettura delle sue commedie. Forse è in questo senso che i Francesi hanno accondisceso in questi ultimi tempi a mettere vicino i due nomi. Ma è un discorso che qui non ha luogo.)

Per definire dunque Guitry attore basterebbe definire Guitry scrittore: e non viceversa poichè, malgrado l'opinione di Anton Giulio Bragaglia — che oggi tuttavia consente a criticare più gli autori che gli interpreti — e quella, leggermente più importante, di Nemiròvic Dacenko, noi siamo sempre del parere che l'attore è soltanto un mezzo, necessario quanto si vuole, perchè l'autore raggiunga il fine che ha scelto. Di Guitry scrittore s'è molto parlato: e anche da noi, nel nostro piccolo. Oramai tutti sanno che si tratta di un mago del dialogo e anzi del soliloquio (sull'esempio dell'enorme Gogol — rammentare il monologo che inizia il secondo atto del *Revisore* — Guitry adora le ingenue ma furbissime confessioni che l'eroe fa al pubblico, appena è solo in scena); è un furbacchione di tre cotte, ne sa una più del diavolo, ha più d'una corda al suo arco. Per dirla tutta, è un traditore: ha la malizia di tirare avanti per tre atti a forza di parole spiritose, di *calembours,* di *coqs-à-l'âne,* di volgere tutto in ischerzo — e tanto più improvvisamente e crudelmente quanto più al pubblico può parere un istante che la battuta pèncoli verso il sentimentalismo: e infine, alla resa dei conti, alle ultime tre battute, eccolo che si rivela per quello che forse è in realtà (forse perchè con un ingannatore tanto fatto non c'è mai da dargli gran credito), un romantico attardato, un *pierrot* che ha riso tutto il tempo per non immalinconirsi, un'anima che si è presa in giro da se stessa. (A pensarci, questo modo d'essere deve andare molto a genio ai Romani di razza, poichè lo stile del loro carattere è appunto fatto così, scherzare per non commuoversi.)

Guitry dev'esser molto pratico in fatto di donne, e sa che il pubblico è come una donna: è possibile prenderlo facilmente soltanto divertendolo. Il pizzico di malinconia e di serietà lo dà soltanto all'ultimo momento, quando in tanto dolce un po' di amaro non sa star male,

ma anzi è gradito, come l'amarezza del caffè dopo un buon pranzo. Guitry non manda perduto neanche uno dei suoi effetti, spreme il limone fino all'ultima goccia e la cosa gli riesce sempre a perfezione perchè ha un gusto squisito delle dosi: una stilla di più, e s'avvertirebbe la sforzatura, l'avarizia, la volontà di non perdere nulla. Tanto come autore che come scrittore ha tutti i pruriti e cade in tutti i peccati. Non arretra neanche davanti al pericolo di scivolare nella farsa. Ha degli atteggiamenti e delle battute irreali, che non vuol dire surreali, ma soltanto esagerate. Si permette di trarre degli effetti di comicità da un telefono che porta qua e là nella stanza — continuando a parlarci dentro — per la ricerca di un pacchetto di sigarette o di una bustina di fiammiferi. Potrebbe darsi che Guitry, se si desse il lusso di interpretare *La consegna è di russare* o *La sposa e la cavalla,* risulterebbe ancora più grandioso di quanto è finora: poichè ha una grazia inimitabile nella iperbole dell'effetto, e, simile a Mida, rende non oro ma certo elegante tutto quello che tocca.

Possiamo dire che è un miracolo continuo. Un giuocatore al trapezio di prima forza, che si lancia nel vuoto ad occhi bendati e afferra sempre esattamente la sbarra volante. Finalmente, se ha un torto, è d'essere troppo bravo, di invogliare troppo all'applauso: ci sono momenti in cui gli spettatori avvertiti, che sospettano le inclinazioni e le furiose reazioni del pubblico, tremano per lui, che non gli capiti un infortunio sul lavoro. Non c'è da aver paura: rientra sempre, si riprende, ricade immancabilmente sui due piedi. È come un insolente che si fa perdonare da qualsiasi bella donna orgogliosa, grazie alla cadenza di una frase, a un'intonazione interrogativa là dove un imprudente avrebbe affermato, a una pausa, a un abbassar d'occhi.

Gli effetti di Guitry sono, naturalmente, tutti me-

ditati. È oramai, ci vien fatto di sospettare, una pura questione di meccanica: che d'altronde vuol dire che quando recita Guitry cade in stato di grazia. C'è stato un istante in cui un *pourquoi?* di Guitry ci ha fatto irresistibilmente pensare al famoso « perchè? » di Grock, tanto l'intonazione, la contingenza, l'effetto eran simili. E si sa che Grock ha lavorato trent'anni per raggiungere gli effetti del suo « numero » di quaranta minuti. Guitry ci riesce naturalmente con maggiore spontaneità, con migliore grazia, poichè è francese, è figlio di un attore che fu tra i migliori del primo Novecento. Il sangue non è acqua, e l'attaccamento tra padre e figlio è tale che Sacha ha teneramente voluto che i teatri dove egli avrebbe recitato in Italia fossero quelli stessi dove venti anni prima aveva recitato l'illustre Lucien. A sentire Guitry, non si può non riconciliarsi con il mestiere: è la perfezione raggiunta, il funambolismo che diventa classicità. Autori ed attori più abili di questo non ne abbiamo mai intesi al mondo. Ci manca poco che non adoperiamo la parola « ruffiani », intesa in senso nobilmente originario. Quando si arriva a queste altezze, non ci sono più riserve che tengano.

LA COMPAGNIA DI STANISLAWSKI

Ostrowski, uno dei più importanti fra gli scrittori che han tenuto a battesimo, e con quale lusso di opere, il Teatro russo dell'Ottocento, non è conosciuto in Italia che attraverso il famoso *Uragano* e quella bellissima *Signorina senza dote,* che la Pavlova, fra la disattenzione e l'incomprensione quasi generale, rappresentò anni fa.

In *Povertà non è peccato*, spettacolo che i Russi di Stanislawski han dato come inaugurazione del loro corso di recite, si ritrovano, ci è sembrato, tutte le qualità che scoprimmo a suo tempo negli altri due lavori: e diciamo ci è sembrato perchè, come si sa, gli attori della Compagnia parlano in russo, e soltanto attraverso un rapido sommario foglietto volante distribuito all'ingresso del teatro abbiamo conosciuto l'argomento della commedia, che non è tradotta in nessuna delle lingue « alla mano » per noi Latini.

Tuttavia, l'arte di Ostrowski essendo di carattere sostanziale ed esterno, non si fonda sullo stile nè sulle parole, ed è dunque di facile apprensione, una volta informati della esteriorità della vicenda. Si tratta di un'arte che ha pregi naturalistici nel suo romanticismo, ha tendenze per così dire fotografiche, e consiste in rappresentazioni della vita borghese, giovandosi altresì del colore locale, delle caratteristiche di ambiente, arrivando se non proprio all'ironia, almeno allo scherzo leggero. In *Povertà non è peccato* si contempla il caso di una fanciulla innamorata di Mitia, povero diavolo di sua condizione, e promessa sposa dal padre, un ricco mercante di pura razza letteraria russa, a un commerciante doviziosissimo e repugnantissimo. Dopo qualche avventura facile e qualche intrigo leggero, i due giovani sposano.

Come si vede, nulla di più innocente. Ma, attraverso questa innocenza, l'arte è raggiunta e toccata con un'intelligenza e una bravura di prim'ordine. Si capisce che lo sforzo vien fatto tutto sui caratteri dei varii personaggi, e il talento dell'autore si rivela nella perfezione delle sue creature le quali sono così vive e delineate da apparire limpidissime anche quando, come succedeva in questa contingenza, si esprimono in una lingua ermeticamente sconosciuta al pubblico. Non è chi non abbia conosciuto fin nel profondo l'anima, poniamo, di quel Liubin Torzov che al primo atto si addormenta sopra un divano, e all'ultimo atto, dopo un ingresso tempestoso, si lascia andare a uno sfogo esasperato al punto da farsi comprendere quasi e perfino nelle parole. E lo stesso si dica della dolcezza cristallina della piccola Liubov, e della burbanza in conclusione benefica di Gordei Torzov, padre di lei, simigliantissimo nella psicologia e nella barbaccia, tanto per citare un esempio popolare, al burattinaio Mangiafuoco delle avventure di Pinocchio.

La poesia del mondo di Ostrowski, romantica, sentimentale e tenera, si vale anche, oltre che delle parole, di tutte quelle arti che concorrono alla perfezione dello « spettacolo » propriamente detto: vogliamo dire del canto, della danza e della musica. È un piccolo mondo reso nella sua interezza, e alla luce di queste rappresentazioni, è facile intendere i caratteri del popolo russo, così incline al divago delle conversazioni, delle riunioni, dei balli, dei cori. I Russi dei lavori di Ostrowski non sono ancora i filosofi e i metafisici disperati, introspettivi, anelanti alla irraggiungibile verità, che popolano i romanzi di Dostoiewski e di Tolstoi, i drammi di Cecof, di Andreieff e di Gorki. Sul mondo di Ostrowski brilla un sole che poco più tardi tramonterà per sempre, il *mugik* è ancora una creatura bonacciona piuttosto che mistica, e la donna un essere desideroso d'amore piuttosto che di

sacrificio. Non sono ancora sorte le complicazioni famose che tutti conosciamo: e a questa stregua l'arte di Ostrowski è ottimista, per quanto non inutilmente l'amarissimo Gogol si sia manifestato da qualche anno. Fatte le debite proporzioni e calcolato lo scarto enorme, come s'intende, Ostrowski viene ad essere una sorta di Goldoni, con quale relatività è facile pensare. Il fatto si è che le sue commedie sono belle e divertenti, oneste, ingegnose e facili.

Un teatro di tal genere è quanto di meglio occorre per mettere in valore i meriti e le qualità eccezionali di attori come quelli di Stanislawski. Quali siano i loro metodi è stato detto molte volte, in molti luoghi, e con molte particolarità: tutti sapevano già da prima che si alzasse il sipario che la Compagnia è di quelle che tengono in prova un lavoro perfino due anni, prima di presentarlo al pubblico: e che gli attori non hanno « ruoli », ma son tutti, volta a volta, primi ed ultimi di rango, l'Amleto di una sera adattandosi a fare il « servo muto che non parla » la sera seguente. La precisione di questi artisti risulta dunque inarrivabile, ognuno di essi dando addosso al suo personaggio per settimane e settimane, dimenticando il resto del mondo, e riescendo alla fine a mettersi davvero nei panni dell'eroe: possiamo credere che la personalità individuale di ciascuno resti soppressa, e sostituita da quella letteraria del personaggio: cosicchè, quando sia richiesto del suo nome, ognuno di questi attori, dimenticato una volta per sempre quello di battesimo, debba rispondere pronunciando quello dell'eroe da lui incarnato in quel momento. Nonchè le parole della parte, essi apprendono anche la psicologia delle creature loro affidate, e dobbiamo pensare che negli atti della vita, essi si comportino non secondo le loro inclinazioni, ma secondo quelle del « ruolo » studiato.

Queste abitudini di studio, che a qualcuno potranno

parere eccessive, riescono a creare sul palcoscenico una realtà quasi tangibile, in luogo della finzione tradizionale. Si capisce bene che qualsiasi di questi attori, se si addormentasse alla ribalta, sognerebbe sogni accordati con le sue avventure della commedia: come dire che anche il subcosciente è dominato dalla parte rappresentata. E non è dunque neanche più il caso di parlare di naturalezza, ma piuttosto di reincarnazione e metempsicosi. Di conseguenza restano aboliti tutti quegli ostacoli che sono il pudore, la falla nella memoria, le particolarità etiche ed estetiche degli attori tradizionali. Questi Russi non recitano una parte, bensì « non possono fare a meno di vivere » in quella parte, in modo istintivo: e le loro battute non sono volute, ma inevitabili.

Naturalmente, queste sono qualità create dallo studio, dalla forza della volontà, e dalla suggestione. Si aggiungano i pregi particolari di ognuno e si avrà un'idea dello stile di questi attori e della loro recitazione, di carattere del tutto opposto a quella improvvisante, approssimativa, ogni giorno rinnovata, in una parola « genialoide », come viene chiamata la recitazione di noi Latini.

*

La Compagnia Stanilawski è un complesso di attori che hanno come pregio primissimo quello di apparire armoniosissimamente affiatati e disciplinati. Non ci sono primi attori nè ruoli definiti: ognuno ha una sua importanza, tanto quando interpreta la parte del servo come quando interpreta la parte del primo amoroso. Scompare a questo modo quella specie di disagio morale che, basato su picche e ripicche, orgogli e punti d'onore, è la rovina dei nostri comici. Questi Russi riescono, con studio meditato e profondo, ad essere spontanei, e si sa la spontaneità essere la sola o vera indispensabile qualità del-

l'attore: per essa, l'interprete riesce ad entrare nei panni del personaggio, addirittura sotto la sua pelle, a rendere il teatro *speculum vitae*. Spontaneità e semplicità, ecco il segreto: si arriva così alla sicurezza dei proprii mezzi, all'oblio della propria personalità, al raggiungimento di quella « spudoratezza » e mancanza assoluta di rispetti umani senza i quali non può esserci attore autentico. Si ponga mente al tono di questi Russi, che recitano a voce spiegata, con baldanza e quasi violenza e riescono così a costruirsi solidamente davanti al pubblico: non è uno stile, ma una conseguenza diretta della trasformazione subita da ciascuno, soppresso come uomo e divenuto completamente interprete, cioè « un'altra persona », la persona creata dall'autore. Si ponga mente agli ammirevoli abbandoni, alle urla piene di verità, all'umanità scoppiante dalle loro battute. È facile accorgersi che la grandezza e l'eccellenza di questi artisti è raggiunta a furia di studio, di volontà, di santa ostinazione. E si dovrà ammettere che grandi attori si diventa più che non si nasce.

Qui volevamo arrivare, in questa nota purtroppo assai frettolosa. Diciamo che una Compagnia come questa russa sarà dato anche a noi possederla, il giorno che nella testa dei comici e dei capocomici entreranno le poche, semplici, banali verità di cui sopra. È il solito uovo di Colombo, con l'aggravante che è stato scoperto da un pezzo, ma nessuno si mette alla prova. Sia pure; obbligo nostro era quello di dire che di una cosa si tratta: volontà.

I PITOEFF

La *Dame aux camélias*, dramma scandalistico e *fauve* al tempo della sua prima rappresentazione, essendo ormai un lavoro da diurna domenicale, quando le poltrone sono riempite da tradizionalisti borghesi e in un palco di terz'ordine c'è perfino la fanciulla che dieci ore prima si è comunicata per la prima volta: Marguerite Gautier, essendo stata, sotto il nome di Violette Valéry, compianta dalle più imprendibili spose e madri di famiglia, l'esangue eroina di Dumas figlio vuol parere ormai non più, in una società esagerata ed *incroyable*, la dolce vittima alla quale una morale ferrea fa espiare le sue colpe irrimediabili, ma invece la martire innocente, agnellino tenero che paga con la morte una colpa che non esiste. È un'assoluzione che avviene non per insufficienza di prove, ma perchè il fatto commesso non costituisce reato, e per il pubblico contemporaneo non si tratta più di perdonare, ma piuttosto di domandare perdono.

Le spettatrici che l'altra sera sedevano in pose delicate nelle poltrone del vecchio Valle, teatro che ne ha viste parecchie, hanno a un certo punto alzato bandiera bianca, sotto la specie dei ricamati fazzolettini che portavano ai lacrimosi occhi. Tant'è vero che peggio non è morto mai e che il secolo ventesimo, il quale sta assistendo alla produzione in serie intensificata delle *girls* americane e delle *gentlemen prefer blonds*, ha l'amante di Armand Duval in conto di una creatura angelicata quanto le donne di Edgardo Poe, caste, pure e celesti.

In conclusione questo dramma, che al suo tempo appariva brutale quanto un bastone, risulta oggi delicato e sospiroso, e gli uomini contemporanei sottoscri-

verebbero per possedere una donna che vestisse di quei panni. Poichè oggi, malgrado la famosa ironia, siamo più romantici d'allora, e di cuore più tenero.

Ludmilla Pitoeff ha portato di nuovo fra noi questa Margherita: e naturalmente l'ha interpretata con una umanità quale è quella d'oggi. Il giudizio sulla Signora-dalle-camelie va dato all'atto quinto ed ultimo, quando alla sua morte si tirano le somme, chi ha avuto non ha dato, chi ha dato non ha avuto, e i conti non tornano nemmeno per forza: pietra di paragone è la morte di Margherita, e questa volta la cosa si è svolta in un modo assolutamente cattolico, pieno di umiltà, di fede e di rassegnazione, ogni parola venendo ad essere un insegnamento, una tristezza, una vittoria.

Ludmilla Pitoeff, è la più grande attrice che noi abbiamo mai conosciuto, senza possibilità di incertezze. Le sue più grandi qualità sono una gentilezza bambina, una soavità verginale, una spontaneità, una semplice facilità, così che vien da pensare ai pueri che non conoscono nè il bene nè il male e sanno fare ogni cosa, senza sapere quel che si fanno. Vogliamo dire che ella è un'attrice istintiva, ma non nel senso che questo s'intende per i « figli d'arte »: Ludmilla Pitoeff non ha evidentemente nessuna tradizione, se non quella che le viene da se stessa: come al poeta, a lei succede di contenere improvvisamente in sè qualche cosa di estraneo, ossia di divino, e il suo modo di recitare è così straordinario da non fornirci la minima indicazione sulla sua intelligenza. Si capisce che a queste estremità le parole buon gusto, sincerità, aderenza non hanno più alcun valore e l'incanto di lei, a forza di essere spirituale, finisce di essere di qualità animale, vogliam dire che ella non se ne rende conto e non può governarlo nè controllarlo. È un'attrice eminentemente femminile e diremmo fatale se questa parola non fosse stata contorta

dall'abuso che se ne è fatto in un senso particolare e decadente: mentre Ludmilla Pitoeff è un'attrice sana, poetica in senso classico, e in conclusione una forza della natura.

George Pitoeff s'è a sua volta cimentato nella parte di Fedia, il *Cadavre vivant* di Tolstoi: la sua interpretazione aveva da reggere il confronto con quella data un anno fa, nello stesso teatro, dai Russi del Teatro di Mosca: e, sebbene ci si possa osservare che gli ultimi a parlare hanno sempre ragione, se non altro perchè i loro argomenti sono più presenti, ci sembra che la vittoria debba rimanergli.

Pitoeff è un attore di una intelligenza estrema: crediamo che, al contrario di sua moglie, egli faccia ogni cosa con la testa, che infine egli sia un attore perfettamente civilizzato. La sua semplicità è di felicissima apparenza, e convince chiunque; la sua precisione è tuttavia assai controllata, i suoi effetti sono studiati al millimetro, egli è sempre presente a se stesso. Si vede in lui l'uomo di cultura e di eleganza, e, oltre che recitatore, egli è anche direttore di scena di se stesso, e *régisseur* e apparatore: è meticoloso e allo stesso tempo semplice, sobrio e abbondante, sa sfruttare le possibilità della parte, l'arte e la meccanica. Si dà con un'armonia sapiente, non oltrepassa mai il traguardo stabilito, è malinconico ed entusiasta.

La parte di Fedia Protassov gli va come un guanto, per la ragione dei contrarii: essendo, come si sa, la parte di un uomo che manca la sua vita, che non fa mai quel che si deve fare, una sorta di eroe ibseniano veduto da Dostoiewski, un fu Mattia Pascal slavo e tragicamente segnato.

INTERMEZZO MUSICALE

I CINQUANT'ANNI DI « CARMEN »

Quando si pensa a come dovessero essere timorati i Parigini di allora: « Sarà necessario rifare il libretto, dicevano, toglierne le volgarità e quel carattere di realismo che non conviene a un'opera lirica, fare di Carmen una gitana capricciosa e non una ragazza perduta; di don José un onesto innamorato, e non un essere vile e odioso ». Quella mezzanotte di cinquant'anni fa, per i corridoi dell'*Opéra comique* si sentivano fare osservazioni critiche di questo genere, da parte di un pubblico che nulla era riuscito a commuovere. Dal canto suo Bizet, atterrito dall'accoglienza glaciale, aveva preso sotto braccio l'amico Guirand e se n'era andato sotto la luna camminando a caso, errando fino all'alba per le vie della terribile città che non lo aveva capito.

Tre mesi dopo moriva, c'è chi dice di crepacuore.

La pelle di Carmen, dice Prospero Merimée, era perfettamente liscia, e di colore ramato: i suoi occhi obliqui e tagliati a meraviglia: le labbra un po' grosse ma ben disegnate, e i denti più bianchi delle mandorle appena appena sgusciate: i capelli non troppo fini, a riflessi di viola. Una bellezza strana e selvaggia, un viso che dapprima meraviglia e che in seguito torna perfino nei sogni e non si può più dimenticare. Occhi di gitana, occhi di lupo, come dicono gli Spagnoli.

Bizet se ne era innamorato, e aveva dimenticato per lei l'Arlesiana assassina; come tutti quelli che cedono a una passione, le aveva dentro se stesso cambiata l'anima. Dalle pagine della novella salendo a vivere con più movimento sulle tavole del palcoscenico, Carmen aveva guadagnato in umanità quello che aveva perduto in co-

lore. L'ambiente dell'*Opéra* è un ambiente un poco più a portata di mano delle montagne e delle foreste biscaine. La piazza sivigliana del primo atto doveva somigliare in qualche punto alle piazze di provincia francesi, con quei fanciulletti che perseguitano al cambio della guardia i dragoni: strepitando « ci dà il passo e se ne va ». E l'osteria di Lilas Pastia è tanto spagnola quanto francese e italiana. Quello che succede in questo meraviglioso e nerissimo fattaccio di Carmen, può succedere sotto tutti i climi, basta che ci siano donne, uomini, gelosìe, amori e, mettiamo, un po' di cielo meridionale.

In questo mondo Bizet ci viveva bene e ci si muoveva con una comprensione unica: aveva afferrato tutti i rapporti e guardato gli avvenimenti da tutti gli angoli. In Carmen ci trovate perfino quel tanto di comico che non saprebbe guastare, e che affiora anche nelle congiunture più drammatiche: basta pensare al quintetto dei contrabbandieri al secondo atto, e alla figura del torero Escamillo, così decisa, *deus ex machina* della storia, eppure così priva di volontà propria, lunga mano del destino, con quel tanto di subcoscienza che era necessaria.

Il lirismo dell'opera si rifugia in quelle parti nelle quali si parla di sentimenti, fatalità, destino, le parti insomma metafisiche: quando si tratta di fatti, di precipizii materiati, i personaggi lasciano addirittura stare il canto e si mettono a parlare concitati senza badar più a nulla, come nelle estreme contingenze della vita. La fidanzata Micaela, figura nella quale l'artista s'è riposato con una tenerezza soave, è tenuta in una linea classica e si dà per mezzo di romanze ortodosse. che dovettero offrire buoni riposi ai parigini della *prémière*. E Carmen stessa, finchè la sua avventura si limita ad essere una comune avventura d'amore, di quelle che capitano a diecine nella vita di una donna così assaltatrice,

canta secondo modelli specchiatissimi ed autorizzati. Quando gli avvenimenti si imbrogliano e la vicenda comincia a crescere d'importanza, ad assumere un tono didascalico e storico, i protagonisti si liberano di molte pastoie, uscendo fuori dalle regole più inderogabili, l'autore si dimentica di stare componendo un'opera, si lascia prendere dalla passione e bada soltanto a far vivere le sue creature sul palcoscenico come se fossero ancora per le strade e per i monti.

I Parigini ne rimasero urtati e disorientati. Per loro tutto consisteva nel sapere se Bizet, indirizzandosi di nuovo al teatro, intendeva decidersi a fare della musica teatrale oppure se, ostinandosi nelle teorie antidrammatiche di Wagner e dei suoi imitatori, voleva continuare a trasportare sulla scena ciò che a questa è assolutamente ostile, cioè la fantasia, la poesia estatica, e l'elemento sinfonico puro. Se Nietzsche ha constatato questo stato d'animo, deve essersi indubbiamente molto meravigliato.

Ma appunto questo stato d'allora è assai bene spiegato dalle parole del critico Félix Clemente: « Micaela consegna a don José una lettera della madre di lui e, per conto suo, ingenuamente, troppo ingenuamente forse per le convenienze drammatiche, dà a José un bacio che questi gli rende, come se una madre potesse incaricare una fanciulla di dare per la prima un bacio al fidanzato. Ma nel teatro contemporaneo le convenienze non sono rispettate per nulla! » Nel 1875, queste licenze costituivano per qualcuno un vero abominio, e Bizet venne accusato d'immoralità.

I Parigini del 3 marzo 1875 se ne andarono dunque a letto convintissimi di aver assolto un preciso dovere, forse anche — avrà pensato qualcuno — un poco pe-

noso. Poichè è difficile credere che il quarto atto, così genuino, diretto, virgineamente sensibile, non abbia, almeno istintivamente, preso e commosso molti del pubblico. Allo scatto della *navaja* di don José, più tardi diventato tradizionale sulle scene, qualche signora avrà senz'altro inteso correre lungo la dolce schiena il famigerato brivido: ma quella commozione sarà stata certamente messa in conto al sadismo, tanto è difficile distinguere il trucco dalla spontaneità. Obiezioni tirate per i capelli, poichè non s'è mai più veduto un mischio di realismo e romanticismo dosato a quella perfezione che fa di *Carmen* un'opera nella quale « ce n'è per tutti ».

Come al solito, più tardi è venuto il ravvedimento e la comprensione. Gli organetti delle strade hanno potuto ripetere a sazietà « Toreador attento » e « Se tu non m'ami »; non sono riusciti ad estrarre e ad abolire quel tantissimo di immortale che c'è in quelle arie: non si trattava di dorature, ma d'oro vero, e l'organetto di Barberia è appunto stato la più sicura pietra di paragone. E quelle danze, quelle contese, quelle confessioni, quelle coltellate, formeranno sempre, così fuse in un'opera compatta e miracolosa, quel tale blocco d'umanità che, precipitando sugli spettatori sbalorditi, li metta a vivere nell'impero della commozione.

I CENTOTREDICI ANNI DELL'« ITALIANA IN ALGERI »

Centotredici anni fa, quando, al *San Benedetto* di Venezia, rappresentarono per la prima volta quest'opera comica di Angelo Anelli con musica di Gioacchino Rossini, quelli che, calato il sipario sulla fuga di Isabella e Lindoro, se ne tornarono a casa, ce li figuriamo rispondere alla moglie curiosa dell'esito: « ma, il giovinotto ha davvero qualche talento », e cacciarsi sotto le lenzuola accennando l'arietta « Se inclinassi a prender moglie ». Il giovinotto, dal canto suo, si sarà elargita quella sera una porzione doppia dei suoi famigerati spaghetti; poichè si sa che tutte le allegrie gli sboccavano allo stomaco, ghiotto e prepotente quanto può esserlo lo stomaco di un ragazzo di ventun anni.

Che tanti ne aveva: e d'età così giovane s'era tuttavia già « trovato » e stabilito in quella felicità lavorativa, in quel « creare con gioia » che l'arte concede a coloro che essa ama davvero. In questa *Italiana in Algeri* si sentono già accennare le parole che tre anni dopo verranno con maggior forza dette nel *Barbiere di Siviglia*: è una sorta di prefazione, un « avanti lettera » all'opera che seguirà, la stesura di un progetto, la costruzione di una intelaiatura, dalla quale già appare evidente la bellezza e la solidità dell'edificio. Per le ariette, le cavatine, i concertati finali, i cori, i duetti, i settimini, corre già quel fiato poderoso, quelle voci sostanziose che si ritroveranno poi sempre in tutta l'opera del Pesarese. Il suo spirito ottimista, quelle trovate improvvise e sugose, quei contrasti pieni di comicità che fanno così leggero, variato, gaudioso il *Barbiere*, eccoli già

qui nell'*Italiana,* opera galante ed elegante, burlona, piena di melodie, di scherzo, di sentimento.

I pretesti più ingenui e i più imbroglianti, Rossini li prende di petto e se ne approfitta per sfruttarli sino in fondo: l'amore che egli porta alla sua musica, ai personaggi che è incaricato di far vivere e di far cantare, ognuno lo sente in quell'attenzione, quella cura con la quale li disegna, paziente ed estroso, divertito lui per il primo dagli intrighi dell'azione e della musica, che egli va sciogliendo l'uno dietro l'altro con una vena, una precisione abbondanti, un gusto inimitabile. Naturalmente vede tutto rosa, e per suo conto manda tutto a finir bene: l'amore è per lui un'avventura quanto mai spassosa, le gelosie si consolano facilmente, i tradimenti sono perdonati con quattro battute di allegretto, e anche la nostalgia, le pene d'amor perdute, magari l'orgoglio patriottico sono motivi per farcisi buon sangue e mandare tutta la brigata a tavola. Si capisce che l'imbroglio di questa Isabella, signora italiana ed addirittura livornese, capitata in Algeri correndo dietro il suo « amante », lo interessa prodigiosamente: quel bey, o dey che sia, come avverte il libretto, quegli eunuchi, quel serraglio, la sposa ripudiata, Lindoro schiavo italiano, Aly capitano di nave corsara, ecco tanti soggetti di divertimento sano ed ingenuo: la parola *kaimacan,* che il librettista gli mette davanti agli occhi, lo diverte al punto da farci sopra un coro, e, seguitando su questo tono, inventa la burla dell'ordine dei Pappataci, mette in musica una cerimonia di investitura, suscita a ogni fine d'atto uno di quei tumulti di cui era maestro, frullandoli e montandoli a forza di voci contrastanti, parolette monosillabiche, onomatopeie, canti prepotenti in iscena, e turbini di violini, tempeste di ottoni, cicloni di tamburi, timpani e grancasse in orchestra.

Il vecchio stile italiano è seguìto e rinforzato con amabilità; le insistenze, i labirinti, i passaggi obbligati, la riconciliazione di tutte le melodie e di tutte le voci ai finali di ogni tirata, ogni avventura orchestrale e musicale finisce immancabilmente benissimo, e in platea gli spettatori poco tetragoni hanno l'impressione di dover continuare loro la partitura e l'esecuzione se qualche incidente venisse ad accadere, talmente l'impeto e la fantasia del compositore sono suggestionanti e convincenti. Le melodie più difficili e più delicate, le costruzioni più raffinate risultano come a portata di mano, tanto l'inventore ne ha da vendere, e l'antica fertilità italiana trova in Rossini il suo rappresentante più schietto, fecondo e gioioso. L'uomo ricco fa capolino a ogni pagina, ricco di intelligenza, di gusto, di giocondità; sembra che faccia per giuoco e quel che scrive lo sappia già a memoria da un pezzo, e non si tratti d'altro che di fissarlo sulla carta e distribuirlo ai professori da suonare. In una parola, è sempre Rossini, quale lo conosciamo e lo amiamo, italiano fino alla punta dei capelli, distratto ed attento, precipitoso e rattenuto, bravaccio e minuzioso.

THE BLACK PEOPLE

Ah, viva la faccia, per quanto morettina ella possa essere, di questo popolo nero così bambino, convulsionato, giocondo, fracassone, elastico, disossato, angoloso, morbido. Quello che vuol dire ottimismo e gioia di vivere lo abbiamo veduto ieri sera, attraverso le boccacce sfrenate, le urla e le epilessie di una banda di adorabili straccioni lussuosi, di un cattivo gusto così squisito da diventare perfetto, ravvolti nei colori più smargiassi e cattivanti, padroni di gambe addomesticate come mani e di piedi abili come le dita di un prestidigitatore. La fanciullezza orgiastica del mondo balzava e ruzzolava sulle tavole del *Quirino* con una convinzione e un accanimento formidabili, ogni cosa era volta in ridere, e la razza nera sfogava i suoi desiderii di libertà compressa in canzoni e balli incomprimibili, tutti i salmi finendo in gloria e tutte le avventure in *charleston*.

Piantagioni di cotone, sacchi colmi di caffè, banane e cocomeri, coloniali, droghe, paste e generi diversi: cappelli di paglia dalle tese ampissime, ciuffi di penne di gallina, guarnizioni barbariche e luccicanti, ecco il popolo al quale i marinai di Cristoforo Colombo proponevano al primo contatto « voler controcambiare vostri oggetti », agguantando diamanti e verghe d'oro per compenso di specchietti, bottoni e lustrini. Le prime ballerine e mime di questa banda lucidata al *Nubian*, crema di marca garantita, portano con soave ingenuità nomi dal suono aristocratico, e la diavolessa dalle cosce rotonde che dal principio alla fine frullava tra gli scenarii, come se andasse a elettricità, è sul programma Miss Maud de Forest, nome languido e romantico, da

sospirare alla luna. Il vagabondo in bombetta sfondata che attraversa la coltivazione cantando « dammi una piccola briciola d'amore » anzichè di pane sostanzioso, alleva sul mento una barbetta identica a quella che forma l'onore dello zio Sam: e i due inarrivabili burloni meccanici della comitiva hanno abiti e bocche simili a quelle dei fantocci meccanici che nei *bars* perfezionati verificano la forza del vostro braccio, previa introduzione di una moneta di nichel nella loro pancia convessa.

L'inferno stabilitosi sulle tavole sacre *ad Calliopem Virginisque Camoenas* non sopportava altre pause se non quelle riempite dalle canzoni dignitose, malinconiche e dolcissime di quello che cantava con voce di basso diplomato, negro accorato e pieno di umanità: o della « ingenua » della compagnia che un saxofono solitario e perfetto seguiva nelle lamentele più lunari. La masnada delle *Southern Delights*, delizie del paese del Sud, tempestava senza posa nei fondachi di caffè, nelle foreste di banane, sulle rive dell'immenso Missisipì, sotto il cielo di New York grattato dai palazzi affetti di elefantiasi, nei caffè e nei *saloons* nichelati e zincati. Le loro boscose nudità si mantenevano caste in ogni contingenza, e gli arditi ardori dello *charleston* scandalizzante risultavano adatti per educande, manifestati con una tanta evidente buonafede e istintività. Il ballo era tornato quello che doveva essere ai tempi di Sem, Cam e Japhet, un'agitazione necessaria a dare sfogo alla propria incontenibile gioia, e l'amore non chiedeva per ripararsi che una larga foglia di banana, fresca di rugiada.

La confusione sembrava al colmo, eppure ogni movimento e ogni disordine erano controllati e tenuti in un ritmo ferreo, segnato dai triangoli, dai tamburi e dai battibecchi degli ottoni pettegolissimi. Vecchie negre

dall'apparenza di nutrici di bambini miliardarii comparivano agli angoli delle costruzioni, vestite di stoffe a grosse palle e macchie, e le rispettabilità più venerande si dissolvevano in tregende e baccanali. Gli occhi di Miss Maud de Forest spiccavano fiamme alle dichiarazioni del suo damo di carbone, e la bellezza di lei, simile a quella della celebre Josephine Baker, stava tutta nell'ambiguità morbida della sua testina perfettamente maschile e della sua groppa vistosa e prepotente. Salti, scivolate, cerchi nell'aria, lanci fermati alla partenza e capovolti di direzione, ritorni, ostinazioni, fughe, voli, puntate, piroette distruggevano la diva tenebrosa in centomila pezzettini come nel supplizio cinese: e i compagni di lei, usciti di fresco dalle illustrazioni americane del *Corriere dei piccoli,* avevano perduto ogni peso e ogni consistenza: ribalde morette assassinavano con occhiatine pepate i loro compaesani esasperati e comatosi, e per un vero miracolo la costruzione intera del *Quirino* riusciva a rimanere in piedi sotto la bufera indiavolata.

Signori e signore di razza bianca, sprofondati nelle poltrone, davano sfogo ai loro sentimenti quaccheri e puritani, e la parola d'ordine lanciata dalle persone serie era: « È indegno che persone civili come noi perdano tempo ad osservare le smanie grottesche dei selvaggi ». Le osservazioni che potremmo opporre a questo modo di vedere superbamente sdegnoso non persuaderanno certamente nessuno, mai. Non prevarranno. Come ammonisce la Sacra Scrittura *non prevalebunt.* Desolati, teniamo per noi il nostro infantile divertimento, in compagnia di quei pochi i quali, bambini come noi, battevano le mani sotto una grandine fissa di sguardi disapprovatori. Abbiamo provato ieri sera una certa gioia di vivere, un sentimento euforico, una ingenuità da tempo perduta, un'animazione scuotitrice. Ci siamo

una volta tanto divertiti, esterrefatti nel vedere le nostre anime e il nostro gusto andare malamente in perdizione. Ne faremo ammenda alla prima commedia metafisica e introspettiva che ci toccherà sentire, e ci affretteremo a sostituire con la poesia più intimista dei drammi del silenzio la poesia elementare e panica, la umanità grossolana e commossa che abbiamo creduto di sentire ieri sera nei baccanali del *black people*.

GIROFLÉ-GIROFLÀ

Questa volta Tairoff ha messo le mani nel vivo delle sue teorie, e ci ha mostrato cosa sa fare quando si lascia andare alla contaminazione: ha preso un'operetta di quelle che facevano furore subito dopo il Secondo Impero, a Parigi, le ha tolto l'osso, con la stessa abilità che hanno certi preparatori di ciliege e di olive in conserva, le ha pelata la buccia, l'ha mescolata con trovate ed effetti della più smargiassa contemporaneità, ci ha versato sopra il vino della interpretazione dei suoi attori-mimi-canterini. Non altrimenti si fanno lo *champagne-cup* e la macedonia di frutta; e quando si mangiano non si capisce se il sapore è dell'arancio, della banana, dell'ananasso, del maraschino o dello *champagne*. Non altrimenti le signore compongono i profumi di loro invenzione, segretamente mescolando le essenze di Guerlain, di Worth, di Chanel che dovunque si comperano.

Che cosa rimanga, del *Giroflé* di Lecocq, è difficile dirlo: come è difficile dire quanto rimanga del gusto dell'arancio nella *macedoine,* e dell'essenza di Atkinson nel profumo della *dame en noir*. Poichè la nostra quasi ancora gioventù ci impedisce di rammentare le grandi compagnie operettistiche dell'Italia giolittiana: in quel tempo, Pina Ciotti, Gea della Garisenda, la Marchetti e Elodia Maresca giravano la Patria interpretando *La figlia di madama Angot, Alì Babà* e *I gendarmi*. Bisogna dire, a giudicar dalla musica che ieri sera era rimasta nella *Giroflé* di Tairoff — e nella musica c'è da credere che egli non abbia posto le sue forbici — bisogna dire che quel tempo era l'età dell'oro dell'operetta, e che con lo spartito di Lecocq se ne possano fare quattro di Lehar: tanta è la vena del Fran-

cese, lo spirito, l'eleganza, lo stile che lascia pensare agli Italiani del primo Ottocento.

Dunque, non abbiamo pietra di paragone per giudicare l'invenzione di Tairoff: se ne tolgano i costumi, che sappiamo quali siano e siano stati quelli in voga nel mondo dell'operetta. Il metodo di Tairoff è facile segnalarlo: egli isola gli elementi caratteristici, per così dire piccanti, di un costume, li esagera secondo le buone norme caricaturali, e ne guarnisce i suoi attori: così un *frack* non è più che due code e due risvolti di raso nero applicati a una maglia a carne egualmente nera, mentre lo sparato si dà con un triangolo bianco appeso al collo come le bavarole dei bambini. E un ammiraglio è reso, più che altro, con un monocolo che non è una sola lente ma addirittura un lungo cannocchiale da marina. Murzuk l'indiano, che ci sembra il più elegantemente e originalmente realizzato, porta maglia bianca a carne, code e pettina di cerata rossa, mantelletta bianca spruzzata lievemente di sangue, in testa un fazzoletto bianco che partecipa dello stile dei Faraoni e di quello degli ufficiali francesi in Siria, e infine un'enorme tuba di raso nero, guarnita di cuore trafitto da freccia: non si potrebbe più intelligentemente rendere la ferocia, la vanità, l'innocenza, il senso torrido, la sentimentalità che nascono tutt'insieme dalla parola « pellerossa ».

S'intende bene che, forse per il solo fatto che è sintetica, questa maniera è caricaturale. Ora, non è detto che la caricatura sia stata inventata dai nostri contemporanei, nè, a maggior ragione, da Tairoff. La caricatura esisteva già al tempo di Lecocq, e ci è lecito avere il sospetto che, per esempio, i personaggi dell'Indiano e dell'Ammiraglio fossero caricaturali anche nel 1874, all'epoca in cui *Giroflé* fu scritta. Tairoff esagera la caricatura fino al grottesco, ci mette una ironia più mordente, e bisogna confessare che il divertimento è gran-

de, e che qui c'è buon gusto, intelligenza e discrezione.

Nei passaggi morbidi, vogliam dire sentimentali, le cose riescono meno bene. Lo stile classico dell'operetta domanda che ai duetti della *soubrette* e del buffo si alternino quelli della prima donna e del tenore che al comico succeda il romantico e viceversa, alla passione lo scherzo: e la ragione originaria dell'operetta è tutta qui, in questo rappresentare in uno stesso genere d'arte i due aspetti opposti della vita. Quantunque Tairoff abbia mutato in caricaturale il personaggio di Maraschino — che al suo tempo doveva essere, crediamo, il tenore, il primo amoroso — questo non è bastato a far diventare comiche le relazioni fra lui e Giroflé sua fidanzata: e i duetti d'amore non sono diventati spiritosi, ma soltanto gelidi, falsi, non sentiti, senza più quel povero tremito, quel misero incanto che tuttavia è necessario in queste contingenze. In tal modo, il *Giroflé* di Tairoff risulta piuttosto noioso in tutta la parte azzurra.

Quest'operetta, resta inteso, si potrebbe rappresentare con i costumi dell'epoca, sul gusto delle tele di Winterhalter. Riescirebbe naturalmente tutt'un'altra cosa: ma è difficile dire quale delle due interpretazioni sarebbe più cara, più divertente per noi moderni. Forse è questione di moda. Stia pur certo Tajroff che, se gli succederà di tairoffare il mondo contemporaneo, una interpretazione ottocentesca dell'Ottocento apparirà, fra dieci anni, molto più originale dell'interpretazione novecentista che egli ne dà.

ROSE-MARIE

Evvivano i Parigini, popolo ottimista. Seicento sere, mica niente, questa *Rose-Marie* è stata replicata davanti agli occhi sbalorditi dei cittadini della Ville-Lumière. Beati loro che si divertono con tanto poco, e beati quei signori che agguantano tanto facilmente diritti d'autore così rilevanti. A buon conto, se rinasceremo un'altra volta, andremo a lavorare da quelle parti: per adesso, trovandoci, secondo gli ultimi censimenti, nella Città Eterna, non ci resta altro da fare che dar conto pubblicamente dei nostri gusti, depravati anzichenò, poichè, da Bach, da Verdi e da Wagner, saltiamo di piè pari agli autori di *charlestons*, di *black-bottoms* e di *blues*, non di queste operette bastardone. Siamo fatti così.

Essendoci dunque recati in quel del *Valle*, ci siamo trovati alle prese con avvenimenti piuttosto malinconici: la famosa *Rose-Marie*, alcuni motivi della quale ci appassionavano da parecchi mesi, non essendoci sembrata altro che una delle solitissime operette, nelle quali si vedono i personaggi più drammatici sciogliere ogni complicazione con un balletto e una cantatina, i guai più profondi risolversi in una piroetta, le eroine più piagnucolose consolarsi a furia di *couplets*. Che i costumi fossero doviziosi, non c'è dubbio; che le *girls* o ghelle — secondo le chiamano gli emigrati contadini — fossero appetitose e frenetiche, rimane assodato. Ma non quanto ci voleva. In casi come questi vogliono essere eccitazione, fantasticità, spreco, sbalordimento, cadute dalle nuvole: mentre invece, poco più poco meno, rappresentazioni del genere possono offrircele le compagnie italiane d'operetta, appena appena siano dignitose.

Motivo per cui, a nessuno è girata la testa, come si domandava, nessuno è stato assalito dalla malattia detta cosmopolitismo. I cantanti del *Teatro Mogador*, trapiantati fra noi, non hanno fiorito nessun fiore sconosciuto: bravi loro, ma, in conclusione, discretamente pratici di *soirées* e di eleganze anche noi. Lo sbalordimento ha fatto perfettissima bancarotta. I nostri ospiti graditissimi dovranno dunque perdonarci se non parleremo partitamente di ciascuno di loro: sono bravi *à forfait*, l'uno per l'altro, correre o pagare. Ne abbiamo viste di ben altre. Allenati dalla vecchia canzone, siamo stati alla vigna, abbiamo visto la scimmia, non abbiamo avùto paura. *Much ado about nothing*.

Dobbiamo tuttavia spendere qualche parola nei riguardi della signorina Beth Beri, *soubrette* e prima ballerina della Compagnia, nonchè uno dei più pregevoli pezzi di donna che ci sia stato dato finora d'ammirare. Questa diciassettenne giovinetta ci ha fatto — come si dice a Roma — « vede lo stravede ». Il suo corpo prodigiosamente armonioso si muove con un ordine e una eleganza rarissimi, e la candidezza della sua aria, del suo stile, non trovano altro riscontro che nella perfidia ed ipocrita innocenza propria alle donne fatali: il peso della carne, così triste per tutti noi, è per questa danzatrice un concetto astratto, ed essa rimbalza sulle tavole del palcoscenico con la pienezza rotonda e lieve di una palla da *tennis*, che si stacca dal terreno ancor prima di toccarlo. Le sue gambe sono prodigiose e fulminanti, la sua apparenza è virginea, sapiente, rotonda, ovattata, cautelata, ingenuamente eccitante, viziosamente innocente, fanciullesca, gioiosa, zeppa di grazia, mentitrice come quella di una Cartaginese. Le pantere delle foreste indiane non si muovono con una ondulazione più incantevole, essa è allungata, rattrappita, solida e volante come una leonessa. Possiede quanto di gu-

sto ci vuole per interpretare secondo classicità i passi più meccanicamente contemporanei, secondo ardore e sincope i passi più romanticamente ottocenteschi. Rispetta le proporzioni, scherza con il ritmo, si concede e si tiene in riserbo, è capziosa, segreta e spalancata: insomma è un'americana programmatica, adorabile, sinuosa, sostanziosa, specchio delle nostre voglie, realtà delle nostre teorie. La mercè di lei abbiamo tollerato e approvato gli applausi degli spettatori e di noi medesimi, e accettiamo in pieno l'approvazione data dai Romani allo spettacolo.

Il pubblico era ricco, aristocratico e fatalmente banale. Animali di favolosa eleganza circolavano per i corridoi, sedevano nelle poltrone, occupavano i palchi, operavano bizantinamente digestioni: si sentiva la mancanza dei triclinii.

LA DANZATRICE ANNA PAVLOVA

Ecco che, grazie a una creatura di talento, di gusto e di eleganza, l'arte della danza è tornata ad essere quel che deve: uno « spettacolo » e non una dimostrazione di ermetica filosofia, un commento, un accompagnamento, e non una interpretazione maledettamente intellettuale, un fatto plastico e non metafisico. Per amare Anna Pavlova ed i suoi non c'è obbligo di appartenere alla misteriosa classe degli « iniziati » e di aver seguito corsi speciali: la bellezza è tutta in quel che appare davanti agli occhi di ciascuno, il godimento è semplice, sano, onesto, oseremmo dire delicatamente borghese. Al diavolo l'orchestica o come altro si chiamino le diaboliche teorie che alcuni vanno cercando di mettere in voga: teorie delle quali nessuno ha mai capito niente, niente essendòci da capire, ma che nondimeno, come imbarazzantissima conseguenza hanno provocato la presenza — sopra un palcoscenico « di eccezione » o in mezzo a una sala tanto decadente quanto aristocratica — di strani esseri viventi: i quali, come purtroppo sa ognuno che li abbia veduti, al suono di uno sciagurato pianoforte risonante di apocalittica musica, si danno un daffare grandissimo per assumere pose grottesche, lacrimevoli ed inesplicabili. Inclinando il loro corpo secondo curve che — dicono — sono ad essi suggerite imprescrittibilmente dall'emozione che il suono crea nella loro raffinatissima anima, questi sacerdoti di una crudele panzana assumono pose oltremodo singolari nella loro banalità: consistendo in ognuna per un tempo infinito, e non mutandola se non per assumerne un'altra ancora più singolare e banale. Il meraviglioso si è che queste pose non presentano difficoltà veruna nè

di immaginazione nè di esecuzione, un poppante essendo in grado di prenderle allo stesso modo; studio, intelligenza, sensibilità non hanno nulla a che spartire con passatempi tanto d'altronde appiccicosi, e scommetteremmo volentieri con chiunque che non c'è nessunissima ragione perchè l'artista scelga un atteggiamento di quel tipo anzichè un altro: vogliamo dire che l'aderenza del gesto alla musica, l'interpretazione, in una parola, è precisamente quello che fa difetto. A parte il fatto innegabile della noia infinita, dell'imbarazzo spirituale e in conclusione del malessere fisico che ogni spettatore bennato non può fare a meno di provare in presenza di misteri siffatti.

Con Anna Pavlova, arrivata davanti a noi con la fama di essere la più grande danzatrice del mondo, la danza, se Dio vuole, è tornata ad essere classica, come la intendevano i nostri vecchi e le adorabili ballerine che avevano nome Maria Taglioni: è tornata ad essere fatta di piroette, pizzicati, giravolte, elevazioni sulle punte dei piedi, arresti, slanci, voli, *ballons*, ricadute, abbandoni. Quel tanto di tecnica, finalmente, senza la quale non può esistere danza e per alla quale arrivare occorrono quella pazienza, quell'ardore, quella volontà, quel sacrificio, quella monotonia dello studio, che le danzatrici metafisiche non si curano affatto di osservare, figurandosi di sostituire tutto questo con la « sensibilità », nientemeno, e, manco a dirlo, con l'intelligenza, doti che esse possiedono da sprecare. Motivo per cui è andata a finire che i balli *Excelsior* e *Brama*, tanto calunniati in questi ultimi anni, ci fanno venire l'acquolina in bocca al solo pensarci.

I balli della Compagnia Pavlova sono, è naturale, balli, anzi balletti, russi: nel senso che queste parole hanno per tutti coloro che conobbero a suo tempo l'arte di Nijnski, di Massine, della Tchernicheva e della So-

kolowa, quando questi prodigiosi danzatori vennero a Roma con Serge Diaghilew. Lo stile dei Russi di oggi è su per giù lo stile dei Russi di ieri, per il quale tanto inchiostro venne versato da penne di prim'ordine: il divago, la piacevolezza, la delicatezza, l'eleganza, la precisione, l'interesse che trovammo poniamo in *Petruska* di Strawinski li abbiamo ritrovati ieri sera nella *Fata delle bambole* di Bayer — composizione assai somigliante alla *Boutique fantasque* di Rossini — e nelle *Foglie d'autunno,* poema coreografico che la signora Pavlova medesima ha composto su studii, preludii e notturni di Chopin. La migliore emozione della serata ce l'ha data la sensibilità romantica di questa fantasia, nella quale una certa malinconia alla milleottocentotrenta si mescola alla poesia che contengono in sè le fontane, i parchi selvosi, gli alberi che ingialliscono nelle foglie, l'umido autunno, i tramonti colorati come pesche, le erbe tremanti. Le figure e gli aggruppamenti di questo balletto mostrano brigatelle di poeti e di fanciulle come nelle ballate di Carlo d'Orléans, nei versi di Victor Hugo e nelle novelle di Henri Murger: personaggi che hanno in sè qualche cosa della *bohème* al tempo del re Luigi Filippo, di Lord Brummel, di Perdican in *On ne badine pas avec l'amour* di De Musset, di Indiana nel racconto di George Sand, del cavaliere d'Orsay, di Luciano di Rubempré in *Illusions perdues* di Balzac, di Fabrizio del Dongo nella *Chartreuse* stendhaliana, del *Child Harold* di lord Byron: insomma del romanticismo più morbido, tenero ed incantato. Malinconici raggi di morenti soli battono sulla fronte di questi eroi incantevolmente maledetti, e le loro meditazioni alla Réné di Chateaubriand avvengono sotto sentimentali piogge di foglie appassite, ai primi freddi dell'autunno ventilato. Le fantasie di questi poeti si rivestono del corpo incantevole particolare alle ninfe, alle driadi, alle fate,

agli elfi: e le foglie stesse, cadendo, si trasformano per quei bellissimi tenebrosi in fanciulle malinconicamente danzanti, nostalgia, amore, morte.

Anna Pavlova, con un volto che nel sorriso prendeva l'espressione fulgidissima e crudele della Gioconda, la piccola fronte incorniciata di capelli neri ed attorti, e l'atteggiamento che Eugenio di Montijo ha nella tela di Winterhalter, Anna Pavlova, figurante un pallido e rosato crisantemo, scorreva sul palcoscenico come un'onda di ruscello fresco e chiaro, dissetante e rispecchiante. La sua agilità rotonda ed elettrica, la grazia delle sue braccia delicate librantesi nell'aria vespertina, il candore delle sue lisce ginocchia vincevano l'attenzione di ciascuno: circondata dalle sue compagne come la luna dalle stelle, questa disegnatrice di arabeschi fluidi come il fumo e le nuvole, ha dato prova di una sapienza meccanica e ginnastica inarrivabile, e di un potere evocativo e commentante davvero perfetto. La danza è per lei un modo di esprimersi, e l'atmosfera del luogo e del tempo, lo stile spirituale dei personaggi, la sentimentalità dell'avventura, sono stati resi con una perfezione incantevole: come succede che nei versi di un poeta o sulla tela di un pittore si possano sentire e vedere il colore del tempo, la tepidezza del clima, il carattere di un personaggio.

L'arte di Anna Pavlova è semplice ed evidente: con lei si sa sempre dove si va e cosa voglia dire. Tutto è giustificato, limpido, sincero, inevitabile: ed espresso con una grande sagacia tecnica, con un'intelligente sottigliezza spirituale.

I SAKHAROFF

Non c'intendiamo troppo di balli: l'arte della danza è un'arte in origine elementare, lo sappiamo benissimo, ma coloro che l'hanno amata sono andati complicandola via via in un tal modo e con una tale intelligenza che le cose sono diventate oscurissime, e per comprendere una faccenda che è probabilmente nata col primo uomo è necessario, stando le cose come stanno, aver letto volumi e volumi, aver penetrato intenzioni e segreti, conoscere tendenze e metodi. Non intendendo, per conto nostro, che i negri, i frequentatori sotterranei dei grandi alberghi, i *jazz-bands* e le prepotenze del saxofono, ci troviamo molto imbarazzati: per i corridoi del teatro sentivamo parlare di teorie, di antiteorie, di gambe, di cervello, d'istinto, di cultura, di scoperte e di ingenuità, e naturalmente non ne capivamo nulla. Dovendo ben dire qualche cosa, eccoci per questa volta vergini, lontanissimi dalla consueta odiosa corruzione controllata, ed obbligati a dire che questi due danzatori ci sono piaciutissimi per cause misteriose e allo stesso tempo evidenti, per impressione e non per ragionamento.

Abbiamo veduto esempi di elasticità e di rotondità senza pari, atteggiamenti distantissimi trovarsi ad un tratto prossimi e realizzati per virtù di un difficile miracolo, movimenti percorrenti come brividi il corpo intero dell'artista, scatti prodigiosi, dolcezze, morbidità, furberie, verginità, complicazioni, effetti elementari e studiati, intelligenza ed istinto, cuore e cervello, eleganza nativa e costruita. In una parola, ci pare che qui si tratti di afferrare il segreto musicale e spirituale che

è in ogni musica, il contenuto primitivo ed intellettuale, e renderlo plasticamente per via di allusioni, di curve e di rapide fantasie. Sarebbe necessario parlare deliberatamente di ogni interpretazione, tanto di quella di Giovanni Sebastiano Bach quanto di quella di Guion, compositore contemporaneo di *chansons nègres*: poichè i Sakharoff danzano minuetti e *cake-walks*, pavane e *blues*.

L'eleganza di questi due elegantissimi orientali è leggendaria e fantastica: ogni dieci minuti il loro corpo e la loro sensibilità sono sovvertiti e messi a servizio di un « modo di intendere » nuovissimo e contrastante: voli, pause, slanci, abbandoni, dolcezze, insistenze, accenni, ogni movimento è controllato, preparato, divenuto istintivo meccanico e prodigioso: il divino Alessandro ci è parso più stilista e contenuto, la divina Clotilde più fantastica e capricciosa: e, come il grande Rabelais, ecco che anche a noi succede di dover affidarci al metodo proprio al racconto di *Gargantua et de son fils Pantagruel*, il metodo aggettivante e torrenziale. Si persuada chi può e scelga nel catalogo seguente, dove si dice che l'arte dei due danzatori è di qualità: serpentina, snodantesi, fluida, galoppante, trionfante, gloriosa, equina, equilibrata, librantesi, scivolante, simile alle nuvole, corporea, scattante, arrotondata, minacciosa, piovente, soffice, rigida, smargiassa, tenera, sdegnosa, affettuosa, scoccante, arcata, lunata, falcata, sinuosa, vertiginosa, stupefatta, furiosa, addormentantesi, casta, candida, sensuale, isterica, esterna, interna, elastica, ginnastica, meccanica, allungata, sintetica, analitica, quattrocentesca, cinquecentesca, seicentesca, settecentesca, ottocentesca, novecentesca, felice, lussuosa, complicata, astuta, marina, dolce, crudele, fulminea, lenta, pagana, sacra, rabbiosa, epilettica, snervante, *apache*, raccolta, fuggente, farfal-

lesca, tenera, musicale, pittorica, scultorea, letteraria, verginale, terrestre, volante, celeste, umana, densa, elementare, complicata, facile, difficile: e chi più ne avesse, beato lui più ne metta per aiutarci.

ARTE OPERETTISTICA

I

L'arte operettistica ha un'eleganza e una persuasione tutta sua, e non si lascia a prima botta conquistare da nessuno; vogliono essere lunghe abitudini, conoscenze approfondite, accostamenti ostinati, e imparare con furberia un modo del tutto particolare di vedere il mondo e le cose. Per chi non abbia pratica di operette, questo divertimento mimo-cantante e danzante ha un aspetto fra i più singolari.

Lo spettatore ingenuamente abituato alla prosa osserva, per esempio, e con un certo stupore, che i personaggi di operetta, aggravando sempre più l'abitudine propria ad alcuni altri eroi, di parlare in versi, e talvolta rimati, sogliono nei momenti più difficili o patetici esprimersi con l'aiuto del canto. Vedendoli comportarsi in tal guisa, può sorgere il dubbio che essi patiscano di qualche difetto di pronuncia, quali balbuzie, blesità, incertezze e peggio; poi che è noto come gli specializzati di tali malattie — abbandonato il sistema caro a Demostene di mettersi in bocca sassolini e ghiaiette, e recitare in cospetto del mare — consigliano per i casi più ribelli di pronunciare i propri discorsi cantilenandoli, seguendo una melodia, una melopea, un canto, insomma, come si dice in linguaggio familiare, un lagno qualunque.

Questa spiegazione, che potrebbe suscitare una certa pietà interessata negli spettatori partecipi del segreto, è tuttavia da scartarsi risolutamente, visto che i detti canterini sanno all'occorrenza esprimersi lestamente e

senza impacci di sorta. Non resta quindi se non credere che si tratti di un malvezzo, di una « posa », di un'eleganza, di un'affettazione purchessia.

Sta di fatto che gli eroi da operetta si danno volentieri al divertimento di cui sopra. Essi seguono in questa loro abitudine un certo metodo, del quale fisseremo se possibile i capisaldi.

A chi osservi con amore ed interesse i loro costumi, appare chiaramente che essi fondano grandi speranze sul potere suggestivo del canto nei momenti sentimentali: raramente infatti essi si rivolgono in prosa ad una donna, di qualunque casta essa sia, damigella o sartina. Non considerano le persone del sesso gentile che come oggetto di amore, e non riescono a tenerle soltanto in istima di amiche o conoscenti o camerate. Li vediamo talvolta discorrere in allegra prosa con qualcuno degli amici, e all'entrare di una qualsiasi donzella, dopo averle correttamente augurato il buongiorno e baciato le dita, mettersi una mano sul cuore ed attaccare senz'altro un bel pezzo musicale. Il più strano si è che la fanciulla in parola non dà alcun segno di stupore o ammirazione, non domanda, come qualunque altra farebbe, la ragione di un tale sfogo lirico, ma anzi si sforza di mettersi sullo stesso piano del suo interlocutore, ribattendogli con gorgheggi e volate.

Oltre questa originalità, i personaggi di questo mondo teatrale ne hanno altre egualmente strane. La prima si è quella di nutrire una stupefacente e frenetica passione per i luoghi di ritrovo notturni, caffè e ristoranti alla moda, gabinetti particolari, *dancing* e *tabarins* fra i più arditi e scapigliati; sebbene questo gusto costituisca una particolarità del nostro secolo, e non ci sia motivo di meravigliarsi osservandolo in gente ricca, giovine e disposta all'allegria. Si rimane nondimeno assai stupiti nel vedere l'importanza che essi danno a questo

modo di passare le ore della notte. Una volta stabilita la spedizione verso quello che essi, non si sa per quale ragione, chiamano vuoi « il piacere », vuoi « la voluttà » (partito che viene senza eccezione preso sul finire dell'atto primo) i personaggi di teatro restano qualche buon quarto d'ora a parlare e cantare sul tema delle prodezze, che senza dubbio opereranno. Hanno cura di indossare all'uopo un soprabito di forma speciale, una sorta di uniforme, assai somigliante a quello che fra i borghesi viene chiamato « pipistrello », e che nessuno al giorno d'oggi possiede nel suo guardaroba; e, una volta vestiti in tal guisa, si danno a danze stranissime per le sale dei loro appartamenti. In numero di sei o sette, tenendosi per la mano, con la tuba sulle ventitrè, si avanzano fino a toccare la ribalta, e lì giunti sollevano la gamba sinistra e la agitano avanti e dietro, con un impegno ammirevole: indietreggiano quindi, togliendosi tutti allo stesso punto il cappello e, servendosene come di un ventaglio, attaccano qualche passo di *cake-walk*; da ultimo, sempre cantando, si avviano alla porta di casa. All'altezza di essa, tacciono un istante, fanno roteare fra le dita la mazza di cui sono immancabilmente provvisti, e cominciano quindi a fischiare con energia e bell'accordo. E finalmente prendono in fila indiana la strada del *tabarin* o ristorante di cui sopra s'è parlato. Questo strano rito, del quale essi sono gli unici sacerdoti, prende generalmente il nome di settimino.

Sarebbe troppo lungo discorrere ora delle eccentricità che i personaggi da operetta commettono in seguito, durante le ore notturne: uscendo e rientrando nei gabinetti particolari, scambiando una donna per un'altra, sostenendo di voler mantenere l'incognito e il segreto e facendo tuttavia baccano grandissimo nelle sale principali, a furia di canti, danze e litigi, essi at-

tirano l'attenzione di tutti i clienti. I quali, altra particolarità della vita operettistica, non sono mai semplici avventori in vena di allegria, ma conoscenti, amici, parenti, rivali, mogli, suocere e consanguinei dei protagonisti dell'avventura. Donde baruffe senza pari, complicazioni, tradimenti, rivelazioni, minacce di divorzi, scandali, avventure romanzesche; le quali, alla fine dei conti, non portano tuttavia conseguenze, come se si trattasse di fatti avvenuti in sogno.

La certezza di questa finale impunità, li persuade dunque a continuare sullo stesso tenore di vita, e possiamo agevolmente credere che, finchè il mondo sarà il mondo, gli eroi da operetta seguiteranno con monotona originalità a cantare, fischiare, frequentare ritrovi notturni e fomentarvi disordini e tumulti eleganti.

II

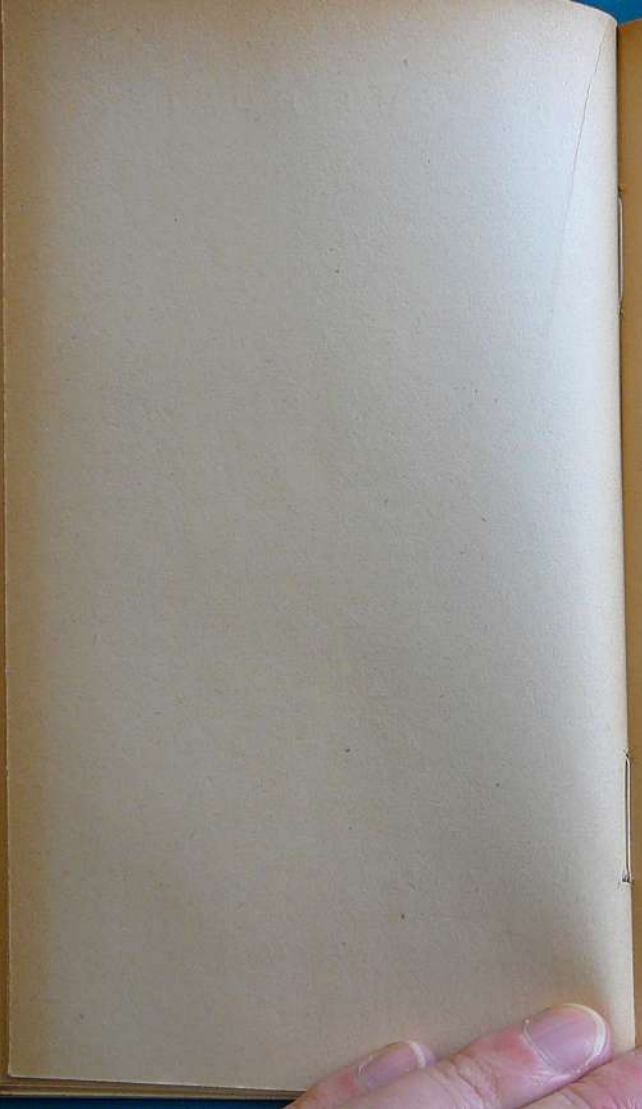
Se si tratta di dir male delle operette, eccoci qua, con tanto di randello in mano, e nocchieruto anzichenò. Tuttavia, trovandoci in una serata di espansività, confessiamo che daremmo molti anni della nostra grama vita pur di vivere soltanto per un mese seguendo gli usi e costumi in vigore nel mondo dei *divertissements* in prosa, versi e musica. Poter finalmente trovarsi e riconoscersi negli eroi che, in contingenze davvero particolari, sfruttano le possibilità di tutte le avventure terrestri, in odio alla metafisica, alla psicologia e alla filosofia; potere una volta tanto risvegliarsi, dopo nottate straripanti di *champagne* e di donne in semplici guarnelletti, al suono di duettini comici, mentre l'appartamento e le camere più segrete sono violati da turbe di gaudenti a tutti i costi, da amici devoti fino ai sacrifici più barbari, e da camerieri che si permettono, senza

nondimeno mancar di rispetto, le aggressioni e i giudizi più confidenziali; conoscere le peripezie e le piacevolezze della bigamia, il sapore delle più irraggiungibili infedeltà, i letti più impreveduti, le eredità più mostruose, le suocere più condiscendenti, i genitori più babbioni. Nelle stazioni cittadine, alle *gares de l'est*, ai punti di partenza delle linee ferroviarie più suggestive, i treni di lusso sono a tutti i momenti sotto pressione e non aspettano che la segnalazione della nostra presenza per ubbidire ai segnali della messa in moto; nessuno parla mai di danaro, i portafogli sono gravidi di biglietti emessi da banche sconosciute ma garantitissime dallo Stato, le mogli altrui non domandano altro che caderci fra le braccia, le vergini sono ai nostri piedi e violano la nostra più ostinata castità. In appartamenti vastissimi, ammobiliati con un solo tavolo e con una sola *chaise-longue*, per essere rapidamente trasformati in fastosi saloni da ballo, le ragazze parigine, le *midinettes*, le *mômes* dal musetto di topo, i giovanotti incappati di bianconero, i cugini provinciali dal naso rosso e dai difetti di pronuncia più irresistibilmente grotteschi, gli avventurieri, i generali dei principati balcanici, i Brasiliani tempestati di brillanti, si danno convegno a tutte le ore, mattutine o notturne, popolano di invasioni barbariche i nostri sogni e i nostri risvegli, ci trascinano in sarabande sfrenate e interminabili attraverso le capitali del piacere, che mai conoscemmo e mai ci sarà dato conoscere.

Contrariamente ai vecchi detti, le loro stagioni non hanno che una gioventù, le disperazioni giornaliere sono miracolosamente abolite, la scontrosità è addomesticata, si sente parlare della nostalgia come di una ninfa gentile: l'intelligenza, dea della straziante potenza, è ricacciata ai confini dell'umanità. Ognuno è cretino a suo bell'agio, ogni parola è scambiata per una freddura;

le complicazioni più spaventose si sciolgono d'incanto, le tempeste sono tutte in un bicchier d'acqua, i cornuti — finalmente — fanno buon viso a cattivo giuoco, vanno in giro armati di rivoltella contenente *trabucos* o caramelle anzichè pallottole d'acciaio; la polizia è disposta a tutti i compromessi, chi soffre di prurito alle mani se lo fa passare battendole sulle gote degli sconosciuti che sorridono di compiacenza, e se la nostra donna ci tradirà non ci passerà nemmeno per il capo l'esistenza della gelosia.

O mondo beato dove, come nella vecchia canzone, non esistono più bambini, nè obblighi, nè lavoro, nè responsabilità, noi non riesciremo mai ad entrare in questo paese di Bengodi per adulti e signore sulla cinquantina. Cosa pagheremmo perchè qualcuno ci insegnasse finalmente la strada, perchè qualcuno ci vistasse i passaporti e ci cacciasse in fretta e furia nell'ultimo espresso in partenza per quelle benedette contrade. Verrà un giorno in cui, indignati da un simile albero della cuccagna presentato in libertà sui palcoscenici cittadini, prenderemo a pistolettate dive, divette, tenorini e bassi buffi, tanto per convincerli che le cose sono molto più serie di quel che credano, e che la situazione va facendosi grave. Intanto, ci sforziamo, tendendo le orecchie, di mandare a memoria i motivi più facili, e torniamo a casa a passo di ballo, trattenendoci con fatica dall'abbracciare per istrada le signore rincasanti modestamente.

QUALCHE NOVITÀ

TAL CARLO GOLDONI

Abbiamo il vivo piacere di annunciare ai nostri lettori l'avvento di finalmente un nuovo scrittore di teatro, tal Carlo Goldoni, del quale venne ieri sera rappresentata una commedia di tre atti in prosa, dal titolo *Pamela nubile*. Questo lavoro si giova di vecchie trovate, che corrono il mondo da centinaia d'anni — Plauto stesso le conosceva per averle imparate da Terenzio — e le sorprese psicologiche, le novità nei caratteri dei personaggi non sono certo notevoli. Tuttavia, questo scrittore ha dalla sua una fantasticità elegantissima negli allacciamenti e negli sviluppi, i suoi trucchi hanno l'abilità propria alle vecchie volpi, la sua apparente banalità si scopre presto essere poesia di quella, autentica e stracciona, che è inseparabile dalla vita di ogni giorno, le sue parole sono misurate ma essenziali, il suo stile facile ma delicato, la sua etica corriva ma sostanziosa. A conti fatti, ieri sera ci è capitata, non senza nostro stupore, una fortuna che da tempo non ci era concessa: ci siamo divertiti.

Raccontare la trama del lavoro non mette conto; essa è fra le più semplici e conosciute. È soltanto un *milord* inglese che, innamorato pazzo della cameriera di casa, non sa decidersi nè ad allontanarla nè a sposarsela, soffrendo dunque le pene dell'inferno fino al momento in cui, la cameriera discoprendosi essere figlia di un proscritto conte scozzese, il matrimonio può avere degno luogo.

Parrebbero fatti da dover raccontare solamente al portiere, tanto sanno di pettegolezzo e non d'altro. Ma, come succede nelle opere d'arte, essi non hanno che una importanza assai minore nella costruzione della comme-

dia. La quale essendo di caratteri, sono i personaggi che contano, uno per uno, e non altro: oltre alla creata esistenza di un ambiente, di un'atmosfera, di un odore particolare, difficile e inconfondibile. La verità è che questo lavoro non è dipanato, la situazione rimanendo la medesima dall'attacco fino alla seconda metà dell'atto terminale. Non variano che le sfumature, e un artista che si appoggia soltanto su questo, e riesce a stare dirittissimo sempre, è ammirevole. Poichè nel teatro non è possibile giuocare, come fa Proust, con gli svolgimenti e approfondimenti verticali, ma si richiede una varietà per così dire orizzontale, una sapienza nei particolari, differenze infinite nella monotonia, delicatezza nella grossolanità. Il buon gusto ha un'importanza capitale, la discrezione corre sopra un filo di coltello, l'eleganza dev'essere patente se non vistosa, provinciale mai. La armonia, che sembra non possa trovar luogo in lavori di questo genere, ha una importanza di primissimo piano, e perfino la sapienza verbale e stilistica vuole la sua parte.

In *Pamela* abbiamo trovato una furberia piena di ingenuità, tutto dire. Al momento della rivelazione nei riguardi della cameriera-contessa e del suo *pedigree*, gli eroi attaccano una parlata non troppo dissimile da quella che i tenori, i soprani, i bassi profondi usano, nelle opere liriche, e gli oh cielo, i deh, i ben mio, le chiamate degli elementi naturali in testimonio si sprecano. Eppure questi elementi del grottesco rivestono qui una liricità, una pateticità, una commozione difficile da raggiungere. E lasciamo stare il carattere profondamente, preziosamente italiano di questa Inghilterra fabbricata per sentito dire o leggere, un'Albione dove quelli medesimi che vi abitano sono meravigliatissimi di sapere pregiare e sorbire il the. La superficialità stessa di questa *Pamela* è adorabile. Tutto vi è chiaro, immedia-

to, palpabile, sensibile quasi alla lingua oltre che alle orecchie. Viva la faccia.

Ci sembra di aver messo le mani sopra un autore dei più tempestivi e, quel che conta assai, divertente e nuovo. I capocomici in busca di copioni autentici e di fondo, non si lascino scappare questa speranza del nostro teatro. Lo incoraggino, via. Dopo tante incertezze, tante paure, ci siamo. *Habemus pontificem*. « Coraggio, amici, vedo terra. »

LA LOCANDIERA
di Carlo Goldoni

Non crediamo, contrastando con il parere di molti, che la *Locandiera* sia una commedia tanto difficile da interpretare; ed è secondo noi un torto, tanto da parte degli spettatori quanto da parte delle grandi attrici, l'affrontarla come uno scoglio, un cimento, un impegno. Gli uni e le altre si comportano in questo caso come se si trattasse, poniamo, di prendere il do di « Quella pira » o l'acuto sopra le righe del *Guglielmo Tell*: bravure le quali fan sì che non si badi più al valore dell'opera o alla bontà della recitazione di complesso ma soltanto a quell'attimo funambolico e meccanico: e lì sono applausi o fischi, a seconda della precisione e disinvoltura della nota acchiappata per miracolo. Il pubblico e l'interprete non si preoccupano ormai più, in fatto di *Locandiera,* dello spettacolo: ma stanno in poltrona o in palcoscenico con la testa e la memoria piene di ricordi di altre famose interpretazioni: chi fa i confronti con la Ristori, chi con la Duse, chi con la Tessero; se il conte Greppi di buona memoria fosse ancora in vita verrebbe a momenti fuori con il paragone della Medebach, che fu la prima ad interpretare Mirandolina.

È un modo di vedere quanto mai errato. La *Locandiera* è una enorme commedia di per se stessa, un capolavoro autentico, provveduto di tutte le doti che ai capolavori si domandano. Non soltanto il carattere di Mirandolina è impressionante per la sua felicità e perfezione. Ma, a parte questo, e fermo restando che tutto il lavoro gira intorno a quel carattere, Mirandolina è un tipo così completo, così donnesco, sostanzioso, ric-

co di possibilità, che ciascuna attrice di un certo rango può bellamente interpretarlo; basta che sia donna: può renderlo con qualsiasi sfumatura, con qualsiasi stile, può far quel che vuole, basta che sia genuina. A Mirandolina si domanda una cosa sola: esser donna; e quale è la donna che non sa esser tale? Una sola condizione c'è: accostarsi a questa interpretazione con anima ingenua, lasciar fare agli istinti, non sopramettersi e non premere su nessuna di quelle furberie che una creatura di sesso femminile possiede già per diritto di nascita. In questo senso, una bambina di due anni può riuscire una Mirandolina perfetta: e appunto per questo la *Locandiera* è immortale.

La locandiera, essendo una donna intera, è di necessità non eccessivamente intelligente. Di immaginazione scarsa, come tutte, non prevede se non il risultato immediato dei suoi comportamenti: e difatti Mirandolina, verso la conclusione del lavoro è la prima ad essere spaventata del dramma che sta per succedere, ed è soltanto per sottrarsi alle possibili conseguenze di esso che si decide ad un tratto a sposare il cameriere Fabrizio. È tutto il contrario di un personaggio di Stendhal, di un Julien Sorel, di un Del Dongo: non ha alcun controllo sopra se stessa, inventa via via e modifica, secondo le contingenze e i successi, il suo modo di agire, si adatta sinuosamente ai fatti, come l'acqua ai recipienti, e conoscce le regole della psicologia amorosa la più elementare, non in teoria ma in pratica. Niente Proust, niente Bourget, perfino — che è così poco dire — niente introspezione. Mirandolina è furba come una volpe, animale che sa scegliere senza esitazione le migliori strade per la sua fuga, pur non sapendosene spiegare il perchè, è diabolica, è infallibile, ma è anche ingenua, fisicamente casta e gelida, riparatissima contro tutti gli assalti degli uomini. C'è da supporre che ella

non metta in pratica il consiglio dell'antico « conosci te stesso » se non per quello che le è indispensabile a soddisfare i suoi capricci tutti aerei e popolani, privi di materialità. La psicologia di questa donna è vecchia quanto il mondo, e appunto per questo Goldoni essendo riuscito a presentarla come nuova, è eterna e prodigiosa: « chi la fugge insegue », è tutto qui, una scienza che conosceva perfino l'ingenuo John Falstaff.

Basterebbe della semplicità, e Mirandolina verrebbe fuori attraverso ogni attrice. Ma si capisce che, in un mondo tanto insospettato, la cosa è difficile... Mirandolina è una donna incipriata — è pur sempre una figlia del Settecento — ma non è mai macchinosa; è scaltra, ma non è falsa; è civetta, ma senza interesse materiale. E infine è perfettamente italiana, non nell'intimo — ché la donna è sempre la medesima, nata al polo nord o all'equatore — ma nell'espressione, nella lingua. Mirandolina è necessario abbia un accento nostro, semplicemente, una cadenza conosciuta...

Goldoni è uno scrittore certo non dialettale — non vogliamo diminuirlo così — ma italianissimo, anche esteriormente: la sua lingua, che per tanti anni è stata disistimata e calunniata, si rivela adesso per quel che è, e Vincenzo Cardarelli ne ha con molto ingegno parlato: una lingua piena di sapore, di odore, di atmosfera, che non è piaciuta per quasi un secolo soltanto perchè, essendo una lingua parlata, è troppo aderente al suo tempo, troppo elegante, troppo viva. I suoi modi di dire hanno un fascino simile a quelle antiche boccette di profumo, quando si aprono dopo cento anni: e vanno detti con un accento ortodosso quanto più è possibile, verosimile, autentico.

ASSUNTA SPINA

di Salvatore di Giacomo

Questo capolavoro della nostra drammatica, più lo si conosce — per quanto in realtà esso appaia assai di rado sulle scene, e noi personalmente abbiamo avuto un'unica occasione di sentirlo, dalla Compagnia dialettale Viviani — questo capolavoro di Salvatore Di Giacomo si rivela sempre più, invecchiando, per quello che è: un'opera di poesia tanto più autentica quanto più si osserva che è costruita sopra un fatto di cronaca dei più banali; e, inoltre, tanto più italiano quanto più popolano e popolare. La sua bellezza sta tutta in questo, che le luci liriche nascono dalle ombre della volgarità, e la poesia germoglia piena di sanità, di sostanza, di verità. Gli accostamenti, tutti fatti a contrasto, sono arditi; si pensi alla parte della guardia Marcello Fidiano e all'amore di Assunta per don Federico: sentimenti nei quali non c'è davvero nulla di facilmente patetico, nulla di antipaticamente sentimentale — scoglio tanto pericoloso per i Napoletani —; insomma Di Giacomo riesce a rendere a perfezione quella sorta di incanto torbido che sarebbe nelle canzonette napoletane se non avessero finito ad essere tremendamente di maniera, commerciali, e, diciamola chiara, ruffiane.

In *Assunta Spina* la maniera è infatti sempre incombente, eppure non precipita mai; la facilità, che vorrebbe entrare dalla finestra, viene sempre cacciata via dalla porta; la truculenza lascia luogo alla secchezza, tutto è scarno, rapido ed essenziale. In una parola, ecco veramente un lavoro italiano che non potrebbe esser nato se non da noi, che esprime le nostre sode qualità, quel mescolato sentimento comune a tutti noi,

bontà e orgoglio leggermente malvagio, tenerezza e durezza, indulgenza e severità, perdoni ed astii, accomodamenti e insopportabilità; contrasti nei quali, sotto questo sole, finiscono sempre ad aver ragione le qualità nobili che possediamo, per le quali succede sempre che un Italiano sia magari feroce ma vigliacco mai, l'ultima parola « non si passa », e, appena uno si esageri un poco, l'eroismo sia a portata di mano.

In definitiva, di questa *Assunta Spina* tutti noi Italiani dobbiamo essere orgogliosi, per la sua umanità intelligente e profonda.

I. MARITI
di Achille Torelli

È la commedia che nei manuali di drammatica domanda un capoverso a parte, un cenno speciale, come una delle opere più importanti del secolo scorso. Rappresentata nel 1867, è dunque nuovissima per noi di questa generazione, che non l'avevamo mai intesa; e, moltissimo essendoci piaciuta, possiamo trarre una certa gioia dal sapere che moltissimo piacque a Cavour e a Manzoni, testimoni da prendere sempre in parola.

Parlandosene per i manuali è naturale che di questa commedia non parleremo poi noi. Ci limitiamo a dare il consiglio d'andarla a sentire. La qualità della sua importanza e del suo valore artistico è ormai assai diversa da quella di un tempo: e a noi è piaciuta per il rispecchiare che fedelmente fa delle costumanze, delle passioni, dei problemi morali di tanti tanti anni sono, anni tanto irrimediabilmente passati. L'impressione più immediata e più forte è di stupore e subito dopo di rimpianto: si capisce quello che era il concetto « famiglia » di allora, molto più riservata, segreta, ombrosa, tenera, tiepida di quel che sia ora: succedevano sconquassi sentimentali per il semplice fatto che il marito sapeva troppo di fumo, le scontrosità molto più delicate, la buoneducazione pregiata, lo stile e il riguardo rispettati comunque. Il più indecente e scioperato di quei mariti sarebbe oggi una vera perla, lo sposo trovato col lumicino, le mogli minacciavano molto e sgarravano poco, i sacrifici erano accettati, compresi e venerati anzichè derisi come ora, il silenzio era d'oro e la parola d'argento, chi aveva l'amante si vergognava a dirlo, i vecchi partecipavano ancora del giudice e del

patriarca, in conclusione anche nel dovere e nelle sofferenze ci si faceva buon sangue e si aveva soddisfazione di se stessi. Raccattando il fazzoletto caduto alla moglie, gli uomini dicevano: « Non ho mai ceduto a nessuno l'onore di servir la mia sposa », e nelle conversazioni suonavano queste massime: « L'uomo è stato creato per stare accanto alla sua donna, e tutto quello che lo divide da lei è immorale ». Le mogli uscivano dai salotti dando di braccio ai mariti, anzi ai consorti, parola che allora, l'etimologia risultando evidente, non faceva sorridere; colei che non si deve amare — non si trattava della sorella ma molto più evangelicamente e semplicemente della moglie di un altro — invitava l'inamabile amato a partire, l'inamabile amato partiva per sempre. Ahimè! Come accorante può essere alle volte l'esercitazione letteraria che si chiama parallelo.

Quanto all'arte, all'Arte, in questo lavoro essa viene non di rado toccata. I giovanissimi diranno « barbogerie », gli aristocratici diranno « borghesie »; noi ci sentiamo una benevola ironia per tutti e due. Grazie al cielo, questa commedia piace tanto ai commessi viaggiatori in pellami quanto ai commessi viaggiatori in intelligenza: è tutto quello che un autore può augurare alla memoria di se stesso, e in fondo questa è la immortalità, anche in un grado minore come quello di cui parliamo: poichè certo non si tratta di un'opera divina. Tuttavia importa di assicurare che colui il quale scrivesse oggi una commedia che stesse ai nostri tempi e ai nostri mancamenti come *I mariti* sta ai tempi e ai mancamenti di allora, sarebbe probabilmente il più grande scrittore contemporaneo.

COME LE FOGLIE

di Giuseppe Giacosa

Non sembri ridicolo se, trenta anni dopo la prima rappresentazione di questa commedia, ci mettiamo anche noi a gridare che essa è bellissima. Non sembri neanche inutile, nè orgoglioso; poichè il nostro giudizio non ha di per se stesso troppa voce in capitolo, ma può acquistarne per la condizione in cui siamo, di giudicare *Come le foglie* a trent'anni appunto di distanza, mentre apparteniamo di necessità a una sensibilità e a una morale che è assai mutata da quella del 1900.

Il nostro metro è certamente molto diverso da quello che adoperavano a lor tempo i cronisti teatrali di quella prima rappresentazione: e si sa che i figli non sogliono avere le stesse fedi, gli stessi gusti dei padri. Se *Come le foglie* continua dunque a piacerci, e quanto, vuol dire che l'opera ha in sè qualche cosa di eterno, di universale, di assoluto, che è insomma opera d'arte.

Non aggiungeremo altro, ci basterà aver detto questo. Non ci metteremo ad esaminare una commedia sulla quale sono stati dati i giudizi più sottili e più convincenti in Italia e all'estero. Ci contenteremo di ricordare all'ingrosso quanta sia l'umanità del lavoro, e quanto sincera, realistica, profonda: e come in esso si possa trovare via via dell'intimismo — perfino! —; dell'ibsenismo a portata del più gretto borghese (il grido interiore di Nennele al terzo atto « Non ha capito! » rivela una sfumatura di psicologia che fa pensare tanto a quella di Ellida nella *Donna del mare*, quanto a quella di Nora, in *Casa di bambola*); e infine un'abilità scenica consumata e una semplicità di fantasia intelligente ed elegante come quella di Becque nei *Corvi*, capolavoro

che in comune con quello di Giacosa ha il punto di partenza.

Non è da dire quanto ci piacciano queste commedie che si appoggiano ad argomenti quanto mai banali e che sembrano scritte da una macchina fotografica o da un disco di grammofono ricevitore. Nei quattro atti di *Come le foglie* non c'è una battuta più grossa o più importante dell'altra, non ci sono pezzi di bravura o di poesia « pura », tutto è liscio come l'olio, povero, risaputo, vecchio: nei momenti critici gli eroi parlano, direbbe Pinocchio, come libri stampati, essi non conoscono il do di petto, vanno avanti a furia di recitativi. Eppure, quando si arriva in fondo, essi hanno costruito qualche cosa di solido, di autentico, di poetico, di sano. In Giacosa c'è una grande dote, l'imparzialità, e tutti i suoi personaggi hanno ciascuno perfetta ragione dal loro proprio punto di vista: ed in questo fanno pensare ai personaggi di Flaubert, paragone onorevole, se non sbagliamo. Così questa vituperata Italia umbertina si difende dagli insulti e dagli sdegni dei giovinetti di oggi e presenta ai posteri i processi verbali delle sue fatiche.

CARBONARA!

di *Nino Berrini*

Eravamo convinti che avrebbe piovuto, poichè di Berrini Nino, non abbiamo nessuna stima: ma altro che piovere, ha diluviato e grandinato a buono. Ha grandinato come grandina da un pezzo, e non, poveri noi, sui nostri volti silvani, non sulle nostre mani ignude, non sui pensieri più o meno freschi che l'anima schiude non più novella: qui grandina sul teatro italiano, sulla letteratura italiana, sul buon gusto, sulla serietà, sull'intelligenza italiana. Nuvoloni tempestosi vagano da tempo sulle cento città, sostano a un tratto, dilagano, empiono il cielo, e alla fine il nembo s'apre e giù, a catinelle, commedie e drammi che paiono avvertimenti o castighi di Dio, orrori sul tipo di quelli che nel libro dell'*Apocalisse* sono dati come preannunci della fine del mondo. Noi suoniamo le campane a stormo; questo è quel che ci tocca, e nessuno, pubblici e capocomici, la vuol capire, e quando ci capita di cadere ingenuamente negli agguati non diremo delle amicizie ma delle conoscenze, e ci lasciamo andare a sbottonarci un pochino con qualcuno di quelli che frequentano elegantemente i teatri, di quelli ai quali sta a pennello il nome di innocenti, allora ci tocca ammettere dalle loro risposte che la situazione è grave quanto mai e che, a questi estremi, non ci sarebbe altro rimedio che le liste di proscrizione per quanti si ostinano a scrivere, con una balordaggine che dovrebbe saltare agli occhi, lavori che andrebbero dati in teatri d'eccezione, eccezione in senso negativo, beninteso.

Per quanto malvagio e aggressivo possa essere il nostro temperamento, fa pena a noi stessi di dover ri-

nunciare alle argomentazioni critiche per ridurci a cercare nel vocabolario gli elenchi delle male parole, quelle filze di ingiurie che il grande Rabelais aveva sempre a portata di mano cominciando a farci veramente gola. Diamole per iscritte, e il lettore se le rilegga nelle avventure di Pantagruel: si farà una chiara idea del nostro stato d'animo e di quanto siamo rimasti penetrati dell'iniquità artistica e letteraria con la quale è stata pensata, concepita e scritta la singolare bojata che ieri sera, sotto il titolo *Carbonara!*, è stata rappresentata. Che Dio ci protegga, si vedevano sulla scena principesse, baronesse, conti, gran maestri, cospiratori, avvocati, genovesi che da ultimo, vedi brutto caso, si scoprivano essere Giuseppe Mazzini: affari d'amore e di spiònaggio, marchesi di San Colombano legittimisti e aristocratici, traditori avvolti in bianchi mantelli come gli abitanti della Corea, bei tenebrosi che calzavano guanti candidi e, sopra questi, grossi anelli da disgradarne vescovi e pontefici massimi: tutti, fra loro, si davano l'affettuoso appellativo di cugini, salvo a giuocarsi i tiri più birboni, la politica era mescolata alla vendicativa gelosia, il presidente della « vendita » somigliava a Giuseppe Verdi nell'età della discrezione, i giuramenti più romantici e massonici volavano per l'aere cercando di strappare a tutti i costi almeno un applauso, del nome Italia si faceva un uso efferato, i discorsi erano molti, i fatti pochissimi, quei pochi del pubblico che ancora connettevano si domandavano che mai razza di patriottismo chiacchierone e di risorgimento facilone fosse quello, ci mancò poco che sul palcoscenico non cominciassero a dire « tirremm innanz » e « via, che la rompo », e « sempre avanti Savoia », e altre di queste frasi che andrebbero tenute sotto una campana di vetro e ripensate in silenzio e in religione, invece che brandite e tempestate sulle teste degli esorcizzati, approfittando del fatto che nessuno

può protestare, sotto pena di vedersi accusato di « aver detto male di Garibaldi ». Ma noi diciamo invece che è proprio ora di smetterla con i paraventi, e ognuno corra i suoi rischi senza coprirsi con tali scudi troppo nobili, e consideri che il patriottismo di questo genere non deve servire a procurare successi teatfali. Questa è merce di contrabbando, e il nostro mestiere non è più quello di critici, ma di semplici doganieri: si tratta di un drammaccio volgare, altro che di una « commedia romantica d'ambiente storico », secondo stava scritto sui programmi. Girolamo Rovetta, in confronto, diventa un genio immortale, e perfino Domenico Tumiati finirà per persuaderci, a questa stregua. Ma il torto è di noi, che ne abbiamo parlato fin troppo, e quello che siamo curiosi di conoscere è se questa sera *Carbonara!* si replicherà o no.

Per quel che riguarda la cosiddetta cronaca, una parte degli spettatori, manco a farlo apposta, ha applaudito; questa gente noi la consigliamo come bersaglio a quei tali che per le vie di Roma vanno facendo il nobile giuoco della « patacca »: si lascerà cavare fino all'ultima lira.

LA NUDA DEL CELLINI

di Nino Berrini

1543. Figurarsi se non ci scappava una beffa. È noto che in quei tempi felici gli umani passavano il loro tempo a parlare in versi endecasillabi di pessima fattura e a farsi l'un l'altro beffe malignissime e penetranti in cavità; e dunque, l'umano preso a partito in questo « poema burlesco » essendo nientemeno che Benvenuto Cellini, quanto dire il cervellaccio più estroso, rabbioso e manigoldo di quel secolo, è facile capire che gli scherzi e le parolacce si sono sprecati.

Di fatto, il velario s'era appena aperto, e già sul palcoscenico si sentiva discorrere di ceffate, di « mattane belle » di « cicalate » e via di questo passo. Ben presto è comparsa una donnina la quale, appartatasi in uno stanzino, ne è riuscita di lì a poco, e, all'armi!, nuda; manco a dirlo, si trattava appunto della Nuda del Cellini, un bel tocco di figliuola che, tra la rabbia impotente degli spettatori, ha volto al pubblico le spalle, ricoperte da un mantello purpureo, e ha concesso a ser Benvenuto, postato qualche metro più in là, la visione panoramica del suo corpo, un autentico capolavoro, a detta dell'osservatore. Qualcuno del pubblico, ha giurato a se stesso di non mai più entrare in sala di teatro se non provveduto di un binocolo a tiro indiretto il quale potesse — come quelle bocche da fuoco che si chiamano mortai — arrivare al di là dell'ostacolo; e Benvenuto, a un amico sopraggiunto, ha garantito che la donnetta in questione avrebbe fatto senz'altro al caso suo, per una scultura eccezionale; aggiungendo, a buon conto, « anche a servizio — la presi dei piaceri miei carnali ». Al che la Nuda, che sa il fatto

suo, ribatte: « Ah, ben pensavo che tu fossi maschio! »
Il discorso poco può stare senza che vengano in ballo le corna: la donzella avverte che « non è marito in Francia che non abbia — le sue cornetta »; e Benvenuto, che mangia la foglia, l'avverte che finirà « non per ritrarla ma per sculacciarla ». Dopo di che cala per la prima volta il sipario.

Nell'intervallo, accade quel che Dio vuole. Ma attaccato il secondo atto, ecco che si viene a sapere come e qualmente un certo Micceri giovinotto provveduto dal Cellini « di stanza e vitto ed anche di salario » si è fatto un dovere — e nessuno degli spettatori saprebbe dargli torto, visto il mammifero in contestazione — di rubare al padrone la donna; non l'avesse mai fatto, sul palcoscenico — l'eroe del poema avendo avuto sentore dell'affronto — si comincia a parlare, con facile abbondanza, di corna, becchi, capri, cervi, bovi e simili. Benvenuto ha « di nera bile tutto il corpo enfiato » e di certo schiatterebbe se, dopo aver meditato sul verso « corna, corna con moglie e corna senza », non inventasse una beffa da par suo. Dopo aver ben bene minacciato e insultato — « O sporconaccio, nardassone, fetido » — il famiglio traditore, lo costringe a sposare seduta stante la femmina; e, messolo subito dopo alla porta, si rimane con essa lei la notte intera, capovolgendo dunque la situazione e di cornificato divenendo cornificante. Prova ne siano le ultime parole che mefistofelicamente, mentre il sipario cade per la seconda volta, egli rivolge alla Nuda, che sarà ben presto tale anche di fatto: « E la tua bocca porgimi, così! »

Terzo atto (e avvertiamo subito che è l'ultimo). La beffa ricade sul beffatore; una singolare complicazione psicologica vieta all'artefice ogni ispirazione da quel corpo contaminato. Avvilimenti, geremiadi. Ma la balzana natura del Fiorentino ha presto il sopravvento:

dopo aver dichiarato ad Ascanio, suo amico, che, in fondo, se ne può « meravigliosamente stropicciare », Cellini mette fuori di casa la « polledra » e prende al suo posto una fanciulla, talmente vergine da incutere perfino a un tipaccio come Benvenuto un tal quale rispetto. Infatti, viene deciso, per il momento, che la « verginuzza » poserà soltanto per la testa. Ma a noi è difficile farcela: siamo sicuri che nell'atto quarto — per fortuna non scritto — la frittata è stata già fatta.

Questo è quanto. Avverta il lettore che durante lo svolgimento del poema si discorre fortemente di ceffate, schiaffi, sganassoni, leccamuffi, sciacquadenti, pizze, brugnoli, birole, busse, calci e pugna; che si fa « qualche prova di baciuzzi »; che sono mentovate « colombelle », « acque nanfe », e « buoni mangiari »; che insomma l'eroe Benvenuto si esprime in una maniera che dimostra come egli abbia carta bianca in fatto di vocabolario, e che non ci sarebbe nulla da meravigliarsi se di punto in bianco egli, rivolgendosi ai suoi interlocutori, esclamasse come Petrolini: « Io ho detto 'paventoso': sentiamo Lei che cosa dice! »

GUTLIBI

di Giovacchino Forzano

Ed ecco, anche noi abbiamo inteso questo famoso *Gutlibi*, e la nostra cultura si è completata e messa al corrente. Mai più ci sarà concesso per l'avvenire di poterci meravigliare di nulla, simile al vecchio principe che in questa commedia infila lo *smoking* direttamente sopra la maglia, *faute d'argent*; mai più proveremo emozioni, trepidazioni e incertezze, o soffriremo di fiati sospesi e respiri mozzati; mai più il nostro cuore palpiterà sotto gli urli di attori disperati e di attrici fatali; noi abbiamo oramai provato, e proprio ieri sera, tutti gli spaventi e tutte le soddisfazioni e, come Mitridate era impossibile da avvelenare, così noi saremo al coperto da ogni sorpresa che gli scrittori di teatro più romanzeschi e burrascosi potranno macchinare.

L'amabile e presuntuosa giovinezza ci dà qualche segno di volersi distaccare da noi, le belle permalosità, le affannate pene, quegli entusiasmi generosi e ribollenti che una volta essa ci suscitava per la difesa di ciò che noi chiamavamo arte, il tempo se li è portati via per sempre. Cominciamo ad ammettere che in fondo anche il pubblico ha i suoi bravi rispettabilisimi diritti e che gli aforismi di Nietzsche in proposito vanno presi in modo benevolo; la grossa macchina che ha nome Forzano ha tutto il diritto e forse il dovere di escogitare le combinazioni più stravaganti ed avventurose, quanto bastino a colpire gli ascoltatori, costi quello che costi. Possiamo oramai vederlo con un distaccato piacere arzigogolare i tiri più birboni, rovistare nei guardaroba più sfarzosi, vecchi e nuovi, spolverare le mecca-

niche più complicate; urlare, sbracciarsi, tirare colpi di pistola sul palcoscenico, trasferirvi le costumanze proprie a Buffalo Bill e agli eroi delle praterie, riempire il teatro con l'odor della polvere, fare scorrere fiumi di sangue sulle tavole della ribalta, strangolare, arrestare, martirizzare attori, spettatori e pompieri di servizio. Questo fenomenale giuocatore di bussolotti, questo illusionista della drammatica, questo Mercipinetti del teatro, ci troverà d'ora in poi costantemente preparati a tutto. Noi gli siamo grati, in fin dei conti, della sincerità con la quale egli ha abbandonato ogni intenzione artistica, preso a pugni qualsiasi onestà lirica, violentato tutte le situazioni. E ce lo immaginiamo nascosto fra le quinte gridare, anche a chi non vuol sentirlo: « Signori, qui c'è l'imbroglio », infischiarsi di coloro che lo hanno capito, ringraziare con aria innocente gli altri che sono rimasti con la voglia e la curiosità.

Noi lo diciamo una volta per tutte, non abbiamo più paura di Forzano: egli non parla a noi, si disinteressa dei quattro gatti famosi, vuole a tutti i patti sbalordire e non pensa ad altro. È uno scrittore senza scrupoli, un furbacchione di tre cotte, e se le cose qualche volta vanno a rotoli, questo accade perchè veramente egli è troppo bravo. Emulo di Ponson du Terrail e di Saverio di Montépin, egli ha tuttavia allargato le sue conoscenze studiando ed assimilando perfino i contemporanei francesi più eccezionali e delicati: conosce evidentemente le novelle di Paul Morand, e si vale di questa scienza per tenere in piedi atti, come il primo di ieri sera, dove l'eleganza maschera la truculenza e la furberia nasconde la brutalità. Mettetegli in testa l'idea di scrivere una commedia, ed egli scoverà pugilatori del Senegal, mestatori greci, bolscevichi russi, principesse, imperatori, *czarevitch* e impresari americani; una volta o l'altra ci

farà vedere sulla scena perfino scene di antropofagia e tragedie spiritiche, fantasmi, dei, angeli e demoni; e la sua prossima eroina, chissà, sarà forse una bella donna che camminerà con la testa in terra e i piedi in aria.

Ieri sera abbiamo veduto lo stravede, se ci si permette questo modo di esprimerci. La principessa Anna, divenuta cameriera di uno stabilimento di Belgrado in seguito alla rivoluzione russa, avendo creduto in un primo tempo alla sopravvivenza dello *czarevitch*, gonfia di speranze, di eroismi *in pectore*, di progetti fantastici, una volta trovatosi fra i piedi proprio quel bolscevico che ha ordinato ed assistito all'esecuzione di tutti i Romanoff, lo fa strangolare senz'altro dal *boxeur* negro Gutlibi, innamorato, manco a dirlo, come l'altro, di lei. Questo scopo fu raggiunto con i sistemi più crudeli contro l'arte, la verosimiglianza, la misericordia cristiana, attraverso scene furibonde e tetre che condussero gli spettatori allo stato morbido dei sonnanbuli. Applausi e fischi, clamori e grida disumane si mescolarono dal palcoscenico alla platea, dagli interpreti al pubblico: l'ebbrezza dionisiaca invase il teatro, nessuno credeva più alle sue orecchie, alcuni giuravano che in Russia cose simili avvengono ogni quarto d'ora, altri si ribellavano, uno s'era attaccato alla chiave di casa, un altro sanguinava nelle mani a forza di applaudire, una bellissima signora si comprimeva il seno palpitante. Gli attori si sono presentati alla ribalta in mezzo all'ammirazione generale. Tatiana Pavlova, sempre grande, rovesciava sulla platea sbigottita fiumi di voce. Sabbatini parlava in franco-italiano. Mina in greco, gli altri in americano; della lingua materna non si sapeva cosa fosse accaduto; gli errori erano tutti calcolati; insomma la potenza divina si rivelò in tutto il suo splendore.

Malgrado tutto, noi siamo soddisfatti, abbiamo avu-

to sogni terribili, e la vita ha preso un formidabile interesse ai nostri occhi. Queste serate fanno bene al cuore e riconciliano i propri nemici. Ci auguriamo che le repliche siano numerose, e quanto agli scenari, ci basterà dire che in quello dell'atto primo le lampadine elettriche sfavillavano dentro globi acquatici, pieni di pesci rossi, come nei quadri francesi più fegatosi.

SOCRATE

di F. V. Ratti

Maltrattatissimo or fa un mese, sul lido di Ostia, dagli attori recitanti nelle *Nuvole* di Aristofane, il vecchio Sileno che Platone adorò ha messo in pari ieri sera la sua partita di fronte alla posterità, bentrattatissimo dalla grande maggioranza degli attori recitanti nel *Socrate* di Federico Valerio Ratti. Lo abbiamo inteso, grado a grado sommerso dalla crescente marea della cicuta, fare a Critone quella estrema e di prammatica raccomandazione che tutti gli scolari di Liceo hanno direttamente tradotto dal greco almeno una volta nella vita: « Sacrifica per me un gallo al Dio che ci guarisce i mali ». E, sedotti dall'esempio magnanimo, siamo stati anche noi sul punto di ordinare alla nostra servetta un sacrificio della stessa sorte al Dio che fa cadere il sipario sugli ultimi atti delle opere di teatro. L'ora era tarda, la notte piena, la stagione troppo dolce: tutti, oramai contagiati dalla infezione, sofisticavano, e noi per i primi, in cerca di qualche cosa interessante da dire su questa tragedia così poco interessante. Il castigo che di rigore pesa sugli uomini immortali è quello di venir presi a partito da uomini mortali, che li costringono a vivere tra le pagine di un libro o tra le quinte di uno scenario. Approfittando della incorruttibile vitalità che gli eletti mantengono nel ricordo e nell'intelligenza dei lettori e degli spettatori, romanzieri e commediografi hanno giuoco buonissimo nella ri-creazione dell'eroe venuto loro tra mano; l'ossatura esiste di già, completa e perfetta, costruita dal tempo, dalla tradizione e dalla cultura: il personaggio è già vivo nel cuore e nel cervello

di tutti, il più è in un certo modo fatto: la fatica si riduce a trovare una nuova interpretazione del personaggio, un'allegoria, un simbolo, un capovolgimento. S'è inteso dire che il poeta Ratti è in queste cose maestro, s'è inteso dire che il *Giuda* e il *Bruto* sono opere di gran pregio: sarà tuttavia difficile che la lista s'allunghi del nome di Socrate. C'è parso di capire che la trovata, stavolta, fosse questa: la morte a mezzo della cicuta è stata meditata, cercata e voluta dal filosofo stesso, come quella che gli ha permesso di terminare nobilmente una nobile vita, evitando l'estrema vecchiaia con gli acciacchi fisici e morali che questa pallida fatalità trae insieme con sè. Trovata che non ci sembra peregrina: e in tutti i modi inadeguata per giustificare la composizione di ben quattro atti occupati campalmente da un Socrate minorato nella potenza del suo fascino, del suo talento e della sua eleganza. È sempre rischioso portare sulla scena un eroe, sia amoroso, sia guerriero, sia scienziato; e rischiosissimo poi portarci un eroe dell'intelligenza, della discussione, della filosofia: un dio della parola e dell'argomento, quale fu Socrate, richiede un presentatore della sua stessa forza, e scusate se è poco. È proprio a questi passi che casca il destriero.

Accade di conseguenza che c'è troppa sproporzione tra le battute autentiche, quelle tramandateci da Platone, e le battute apocrife, quelle inventate da Ratti. E resta difficilissimo credere al genio di Socrate sulla fede di quello che egli dice per le vie di un'Atene di cartone, conversando con armaiuoli, vasai, droghieri, conciaiuoli di pelli ed etère: gli agguati verbali nei quali il divino sofista fa cadere i suoi avversari appaiono meschinelli, le spiritosità povere, le eleganze a buon mercato, le soluzioni di cattiva lega: tutto troppo complicato o troppo semplice, poco spontaneo, faticoso, faticato, imbastar-

dito. Perchè mai gli Ateniesi abbiano tolto di mezzo un tal uomo nessuno lo potrebbe capire, sulla scorta di questa tragedia: nessuno potrebbe giustificare l'amore dei discepoli per un ometto di tal fatta, fastidioso e monotono all'eccesso quando non parli con le parole classiche dei classici *Dialoghi*: e d'altra parte, ridotto al solo Socrate dei *Dialoghi*, val meglio, allora, conoscerlo direttamente attraverso quelli. Il Socrate della tragedia, quello di Ratti, non avrebbe mai interessato nessuno: ma, se il metodo prenderà piede, poco potrà stare a che qualcuno di noi componga una commedia intitolata senza andar troppo lontano, *Cardarelli*, una commedia nella quale verranno ripetute, le discorse che il nostro maggiore pronuncia davanti ai tavolini di Aragno, di Tito Magri e di Bragaglia, discorse infinitamente più intelligenti e divertenti e gustose ed eleganti di quelle tenute ieri sera da Socrate: senza dire del piacere che avremmo a vedere — e inevitabilmente — messi in scena tutti noi, a fare una figura di certo meno supina di quella fatta dagli interlocutori del *Socrate* di Ratti.

Fatte queste osservazioni, c'è poco da salvare. La cosa, francamente, ha uno scarso interesse, e lo diciamo a costo di passare per eretici o addirittura per beoti: teatralmente, noi siamo tutti da un'altra parte, se ne tolga la scena della morte del filosofo, bellissima e commoventissima come d'altronde tutti sapevano a menadito da molto tempo. Quanto alle teorie dell'autore sulla « staticità dei personaggi », e sulla « larga noncuranza del cosiddetto teatro » le consideriamo piuttosto singolari da parte di uno scrittore, volere o no, di teatro: e per quel che riguarda il « soverchio uso del toscano parlato », il discorso sarebbe troppo lungo: quel che è certo è che tutti quei Fiorentini sulla scena facevano uno strano sentire, anacronistico e leggermente ridicolo: che poi l'età

di Pericle e il Rinascimento fiorentino siano simili fra loro, e Firenze sia una copia di Atene possiamo dare ma non concedere: e per convincerci della bontà delle conseguenze che ne tira Ratti non basterebbe, crediamo, l'eloquenza ingannevole di Socrate in persona.

BELFAGOR
di E. L. Morselli

Ci piace di pensare che nell'ultima opera di Morselli (la quale, come si sa, non fu mai del tutto compiuta, e soltanto per merito dell'amicizia e quasi diremmo, cattolicamente, pietà dell'amico Tomaso Sillani può essere oggi pubblicata in una forma non molto diversa, si deve credere, da quella definitiva che le avrebbe data il Poeta) ci piace di pensare che nell'ultima opera di Morselli appaiono evidenti i riflessi della sua vita mortale. *Orione* e *Glauco* sono come traforati da un gran vento, silvestre e salso: quello stesso che correva sui ponti di vascello che Morselli calcò all'inizio della sua giovinezza, quando come Rimbaud e Stevenson cercava di ritrovare l'essenza di se medesimo nel vagabondaggio avventuroso. *Glauco* soprattutto è un'opera « aperta » che si svolge lungo ripe marine e palagi ricamati dalla magia, in contrade tiepide e fantastiche. L'eroe di questo capolavoro muore in definitiva di nostalgia e di desiderio per una donna, una famiglia, una casa che malgrado ogni impresa non gli riesce di ritrovare; ma la pace che egli va a cercare nel fondo del mare, dove immortalmente rimarrà lacrimoso, conserva un aspetto allegorico, fluttuante, che nasce appunto da quel tentativo esaltato di trovare un riposo eterno nell'elemento più infido, più labile, più mutevole che si conosca: l'acqua. *Belfagor* è la fine ultima dell'esperienza morselliana. È il ritorno dell'uomo prodigo, il riconoscere la santità dello stare, del consistere fra le quattro mura di una casa, *at home,* presso alla fida sposa. È l'anima che si salva dal fallimento tornando al suo punto di partenza: il prigioniero che ritorna volontario alla sua prigione, poichè ha appreso

ad amarla. Se il paragone fosse possibile, sono gli eroi della *Tempesta* di Shakespeare che si tramutano negli eroi della *Bisbetica domata*: e tocca dire che se è difficile da sostenere il parallelo fra Ariele e Glauco, quello fra Catharina e la Candida di *Belfagor* risulta qualche poco più facile: e c'è una somiglianza nell'atmosfera delle due commedie, nel loro clima casalingo, in un certo senso piccolo borghese, con quel sospetto di pettegolezzo e di gretteria che si avverte ogni poco nei discorsi dei personaggi.

Si sa che *Belfagor* è soggetto, ossia avventura, vecchia da quanto il mondo della novellistica e della poetica: trova le sue radici nelle favole orientali, in un'esperienza umana più antica addirittura della greca. Tradizionalmente, e la tradizione è passata pari pari nella novella di Machiavelli — che si può supporre sia il fondamento o almeno il pretesto della novella teatrale di Morselli —, Belfagor, una volta arcangelo e, dopo la ribellione, arcidiavolo, viene dai prìncipi dell'inferno mandato sulla terra, a saggiar la perfidia delle donne: la quale, secondo protestano i dannati, è tanta da cagionare — essa ed essa sola — il precipitar degli uomini fra le grinfie di Satanasso. Belfagor va e constata la sua sorte, per diavolo che egli sia, è tale che — lasciamo stare le contingenze e veniamo senz'altro alla conclusione della novella fiorentina — non può restar dubbio: le donne son siffatte da condurre a dannazione chiunque dir si voglia. A Belfagor, che ha sposato una onesta senese, le fiamme del profondo paion zefiri, a petto della vita che sua moglie gli crea.

Basta conoscere la tenerezza, la delicatezza di Morselli per pensare che una conclusione simile non era da lui accettabile, una volta che tale avventura lo avesse persuaso a farne opera di teatro. Morselli, attraverso pretesti tanto diabolici, tanto pieni di malignità, non

poteva volere che trionfo d'amore, vittoria di fedeltà. Allo stesso modo che — ci si conceda un altro richiamo iperbolico — Ariosto rivela il suo modo di vedere, in fatto di donne, attraverso il racconto di Rodomonte su Fiammetta, e Tasso attraverso i caratteri di Clorinda e Tancredi.

A Morselli preme la castità della donna, della sposa, della madre. Belfagor è, come dev'essere, sconfitto: ma non dalle macchinazioni e dagli incantesimi di Alcina, sibbene dalla ingenua e invincibile costanza di Isabella, innamorata di Zerbino, la quale « ebbe più la fede cara e il nome della castità che la sua vita e la sua verde età ». Candida, che nel *Belfagor* di Morselli tien luogo della Onesta di Machiavelli, è innamorata del giovine Baldo: e, per quanto suo padre Miracleto, « unguentario emerito », la venda contrattualmente all'Arcidiavolo, oppone al desiderio del maschio infernale la fedeltà al dolce amante, partito a cercare sui mari quella fortuna che gli permetta di ottenere la mano di lei. Belfagor è vinto non da arti diaboliche — « le femmine son peggio del demonio » — ma da caste virtù familiari: non dalla perfidia ma dalla bontà.

Jean Cocteau parla in una sua prefazione a un romanzo di Radiguet di « un uomo disordinato, il quale improvvisamente si dà a metter ordine nelle sue cose. La famiglia di lui pensa che egli abbia finalmente compreso le condizioni e le necessità della vita, e si rallegra del suo mutamento. Ma improvvisamente l'uomo muore: quel che egli aveva compreso era la morte, e soltanto l'istinto della sua prossima fine lo aveva persuaso a mettere una disciplina in quel che sarebbe restato di lui ».

Morselli sapeva di dover morire: ha chiarificato, per un dono estremo del destino, il suo pensiero. Dicono che qualsiasi mortale, quando arriva al gran passo, pro-

nuncia le sue ultime parole nella lingua che prima gli insegnò sua madre, anche se la sua vita susseguente si svolse in contrade che richiedevano l'uso di una lingua diversa: anche se quell'infantile idioma che egli parlò era cancellato, apparentemente, dalla sua memoria. Il *Belfagor* di Morselli fa un poco pensare a quelle ultime voci di un uomo che riacquista la sua anima di bambino, la più pura, la più autentica. *Belfagor* non vale forse nè *Glauco* nè *Orione*, letterariamente e teatralmente parlando: non aggiunge niente alla sua fama. Ma ci fa comprendere l'anima di lui, le speranze, le illusioni che furono sue. Morselli uomo si rivela in queste pagine più dolcemente che mai: uno spirito dolce, tenero, pieno di amore per la donna, la madre, la moglie; per la casa, il focolare, la fedeltà, la vita familiare. Ai tempi di fine-guerra, quando nessuno credeva più in queste povere grandi cose, Morselli morente ci credeva: quello che ora si riporta faticosamente e meritoriamente in alto, quello che è sano, nobile, buono; quello che è proprio dell'Italiano d'oggi, Morselli già allora lo coltivava in se stesso. La poetica di *Belfagor* è tutta qui.

LA SERA DEL TRENTA
di F. M. Martini

Da un pezzo Fausto Maria Martini, nei suoi versi, nelle sue novelle, nei suoi romanzi, nelle sue commedie e nelle interviste che ama concedere, va facendo propaganda per quel genere di poesia nata in Francia molti anni sono e che fra noi, dopo essersi chiamata « crepuscolare », ha preso il nome di « intimista ». Avendo iniziata la sua vita letteraria come poeta in quel gruppo di scrittori che, per loro stessa confessione, non avevano nulla da dire, Martini è sboccato nel teatro, e, naturalmente, nel teatro, come egli dice, di poesia.

Questo teatro di poesia ha qualche stretta parentela con il teatro « domestico » di Charles Vildrac e « del silenzio » di Jean Jacques Bernard: di più ha la qualità di essere provinciale e in particolare, nella commedia naufragata ieri sera, pretende di estrarre la famosa poesia di cui sopra dalle cose precisamente che per loro natura sembrano non averne alcuna: dall'insignificante, dal banale, dal meschino, dall'umile. I personaggi di questo teatro sono privi di spina dorsale, vivono in ambienti di stile umbertino, ignorano la vita cittadina, hanno senza eccezione in casa non mai una madre ma una vecchia ed amorosissima zia o una sorella zitella e beghina, e trascinano i loro giorni tra l'ufficio e la camera matrimoniale. Le vicende che essi patiscono non hanno mai nulla di interessante o di eccezionale: ed appunto da questa monotonia, da questa malinconia, da questa stanchezza può nascere una certa sentimentalità lirica, in sordina e tono minore.

Naturalmente, questa poesia appare più nitida quando, per contrasto, la vita di queste creature viene ad

incrociarsi con una forma di vita più attiva, moderna, movimentata: eroi del cerchio di luce mandato dalla lampada sul tavolo familiare, le volte che la sorte li mette in congiunture più rumorose e fa loro conoscere, attraverso uno spiraglio subito rinchiuso, la misteriosa vita degli uomini liberi, essi soffrono una crisi di ribellione, breve e violenta, per tornare immediatamente dopo nel loro guscio, a continuare la grama esistenza di prima.

Spremuto per anni interi da scrittori di tutti i paesi, questo limone intimista ha dato oramai tutto il suo sugo, che non era troppo abbondante: per cavarne ancora qualche goccia di poesia, qualche stilla di commozione, ci vogliono oramai un'intelligenza e una profondità, che, gliene domandiamo perdono, Martini non ci sembra possedere. Avvedutosi di questo, il nostro scrittore tentò — al tempo in cui il teatro del problema centrale, faceva furore — un diversivo pirandelliano, che fu la non troppo felice *Altra Nanetta*: e constatando che quello non era pane per i suoi denti si rifugiò di nuovo nell'intimismo e nella poesia del genere di cui sopra. L'ultimo esempio della quale ci è stato offerto ieri con *La sera del trenta*.

In questi tre atti, i quali « non sono se non l'elegia dell'insignificante », Augusto Braggioli, impiegato del Catasto, persuade sua moglie Evelina, ricamatrice che ha fra le sue clienti le migliori signore del paese, a prendere parte a un ballo che ha luogo nel Circolo dell'Unione, uno di quei circoletti provinciali che tutti conoscono a menadito. Augusto, entusiasta della moglie, della sua bellezza, della sua grazia, della sua eleganza, è convinto che anche loro, i coniugi Braggioli, sapranno fare « la loro figura », e si ripromette i successi più mondani. Ma la fatale sera del 30, Evelina non è invitata a ballare da nessun cavaliere, è guardata di malocchio dalle signore che non tollerano la presenza di

una loro fornitrice, è messa in ridicolo dai giovanotti del paese. Augusto si ribella un attimo a una sorte così crudele: quando le altre coppie attaccano l'ultimo *galop* egli grida, rivolto alla moglie: « Voglio ballare con la signora più bella della festa, con la più elegante, con la signora Braggioli! », e, fra lo stupore e la comicità generali, porta in giro sua moglie per la sala, saltando goffamente.

Ma, tornato a casa, dopo aver tentato di sostenere ancora quella finzione, comprende che tutto è inutile. Essi rimarranno sempre i coniugi Braggioli, gente onesta e borghese, impiegato e ricamatrice, che nessuno del bel mondo provinciale vorrà mai accostare. E allora si rassegna e, confortato dalla sua Evelina, rientrerà nel suo guscio, nella sua vita pitocca.

Da questo racconto appare evidente la povertà della trama e dell'invenzione.

Da fatti simili nessuna poesia nascerà mai, quando siano trattati nel modo con cui l'autore li ha infelicissimamente trattati. Le situazioni capitali, in ispecie quella del *galop* arrogante, hanno finito ad essere grottesche, e tutta la commedia ha preso un tono un pochino ridicolo, che le ha nociuto grandemente. Non bastano i famigerati silenzi, le luci che si spengono nella strada mentre dalle case scendono risa e suoni di danze: non bastano le care ed ingenue camere matrimoniali con letti in ferro sorvegliati dalle Madonne in oleografia e dai rametti di ulivo, non bastano le parole dimesse, rade ed accorate, a creare l'atmosfera lirica necessaria in questi casi. In fatto di abilità scenica s'è arrivati molto più lontano, e questi tenui, vecchi elementi non persuadono e non commuovono più nessuno. *La sera del trenta* è una commedia fatta di nulla, senza osso, senza sangue e senza carne: piena di parole inutili, è mancante invece di parole dimostrative, tutti vi parlano ba-

nalmente, ad eccezione di quei due che dovrebbero dire sul serio qualche cosa, e il freddo più rigoroso in principio, la sorpresa e la protesta alla fine, si sparsero per la sala. Se fosse possibile mettere al mondo commedie vitali con il procedimento usato da Martini, il teatro, « di poesia » o no, sarebbe davvero troppo facile: la semplicità e la scarnificazione sono un conto, il vuoto un altro. La commedia di ieri sera ha un primo atto che starebbe bene forse in un lavoro dialettale, e altri due che sarebbero stati meglio seppelliti in un cassetto.

Martini, il quale è un autore fino a ieri molto amato e quasi viziato dal pubblico, si è, come dice Petrolini, press'a poco rovinato la posizione, a forza di voler scherzare con il fuoco o, meglio, con le bolle di sapone. Se la poesia va in giro nuda non vuol dire che la si possa conquistare a prima botta, prendendola a tu per tu con quattro parole: vuol essere tormento, aspirazione, sofferenza, profondità, sensibilità, e non basta portare sulla scena un tentativo andato a male come quello dei signori Braggioli: fatterelli di tal genere non hanno nessuna importanza di per se stessi, e purtroppo ieri sera non abbiamo veduto nè sentito altro. Non vorremmo che, con la scusa del teatro del silenzio, venissero di mezzo troppi mutoli.

DIANA E LA TUDA
di Luigi Pirandello

Se possiamo fidarci della nostra memoria, quando questa tragedia venne per la prima volta rappresentata a Zurigo, e più tardi a Milano, il gran discorrere che naturalmente se ne fece venne poi sempre a girare intorno al famoso e insomma maledetto problema centrale: intendendo noi con queste due parole tutta la serie delle definizioni, dal « contrasto tra forma e vita » alla « incomunicabilità » e allo « specchio ». E chi non capisce, beato.

Vogliamo dire che ognuno per la sua parte si buttò a dipanare l'opera come se si trattasse di una matassa arruffata o di un labirinto per uscir dal quale occorresse qualche filo di Arianna: com'è naturale, Arianna è risultata invariabilmente traditora. *Diana e la Tuda,* stese su questo filosofico letto di Procuste, le abbiamo vedute allungare e accorciare di sotto e di sopra: e, più che una faccenda letteraria, dunque umana, poetica, sofferta, sembrava un concorso di enigmistica, dove ognuno tirava al premio.

Ci sarebbe di conseguenza assai facile impiantare su queste carte una discussione assai elevata, incomprensibile e meritoria. Ma siamo proprio noi quelli che non ci caschiamo. Ecco il giorno in cui ci mettiamo le nostre brave mani in tasca, e ci dimentichiamo perfino dell'alfabeto. Ci troviamo benissimo a non possedere nessuna chiave e nessun grimaldello pirandelliano, e quello che cerchiamo in questo grande scrittore, quello che ci interessa non sono tanto le sue teorie quanto le sue pratiche: e piuttosto i fatti e le sofferenze anzi che le idee e le discussioni di cui è fatta la sua arte.

Con le spalle al muro da questo lato, la trama di *Diana e la Tuda* eccola qua, ingenuamente, dal lato umano. Lo scultore Sirio Dossi mette tutta la posta della sua vita in una statua di Diana, che va ricavando dalla presenza di Tuda, modella intelligente, volenterosa e sentimentale. Tra i due non corre apparentemente altro rapporto se non quello artistico: per i suoi affari di cuore e di carne Sirio Dossi ha Sara Mendel, signora viperea, sottile e spregiudicata. Tuda s'è invece innamorata dello scultoree, soffre del non sentirsi vivere dinanzi a lui se non come modello, e sfoga qualche poco della sua tenerezza e del suo bisogno di comprensione su Nono Giuncano, scultore già celebre, oramai quasi vecchio, e distaccato dalla sua arte.

Nono Giuncano, che è forse, secondo molti dicono, il padre naturale di Sirio, s'è innamorato, lui, della fanciulla, al punto da odiarne il giovine, che egli conosce involontario rivale. E Sara Mendel, dal canto suo, per quanto certissima della sua potenza su Dossi, sopporta male la vicinanza continua della modella allo scultore.

Quattro sofferenze, dunque, ciascuna delle quali si rivale istintivamente o coscientemente sulle altre. Ogni personaggio è in una gabbia ferrata: Sirio non può fare a meno di Tuda, che è la sola creatura capace con il suo corpo di ispirargli la sua Diana prodigiosa. Tuda non può fare a meno di Sirio, perchè lo ama. Sara non sa liberarsi dal tormento del suo orgoglio, della sua gelosia e della sua nativa perversità. Giuncano sente stravolgerglisi il cervello e prende in odio il suo corpo invecchiato che gli vieta di possedere Tuda.

Queste passioni spingono ogni posseduto ad agire in un certo senso, nella speranza di alleviare il suo male. Tuda ricatta Sirio: « O mi sposi o mi dò per modella ai tuoi amici ». E pensa probabilmente che, una volta diventata la signora Dossi, il marito si accorga alla

fine della sua viva presenza sentimentale e carnale. Sirio accetta, ma resta nelle condizioni che si è fissate: marito cioè di Tuda, ma soltanto per negarla agli altri come statua o pittura. Giuncano si allontana, a incupirsi nel suo tormento d'esser vecchio.

Sara Mendel, nella quale gelosia, orgoglio, rabbia fermentano tutt'insieme, insinua allora a Tuda l'idea della vendetta, dell'unica possibile. Tradire il patto, prendendo non un amante ma un pittore che la ritragga, rompere insomma la fedeltà artistica alla quale si era incatenata. E Tuda, veduta vana ogni via per prendersi il cuore di Sirio, compie il tradimento, ma avendone onta subito dopo, e scomparendo quindi lontano. Sirio è dunque obbligato a sospendere il lavoro.

Lo scioglimento di questo nodo, orrendo perchè i quattro protagonisti sono obbligati dalla loro anima a ricercarsi per dilaniarsi senza speranza di salvezza, è rapidissimo, e viene a riempire l'intero terzo atto. Il personaggio più feroce, che al suo agire non ha altri motivi se non quelli che gli vengono istintivamente dal suo cuore di mostro, Sara Mendel, la quale, pur essendo il dèmone provocatore della tragedia, resta tuttavia meno interessante degli altri, più in ombra, delineata nei suoi tratti di delicata bestialità sanguinaria, sfugge alla catastrofe che è venuta ancora una volta a provocare. Tuda è tornata nello studio, Giuncano è tornato, Sirio è davanti a loro. La modella comprende ora più sottilmente e profondamente la tragedia di se stessa: riconosce in Sirio, oltre alla già provata indifferenza per il suo amore, una certa crudeltà squisita, per la quale egli ha quasi goduto del male di lei, il male che riusciva, man mano aggravandosi, a renderla sempre più perfetta, come modella, scavandole gli occhi, serrandole le mani. A simiglianza del *Ritratto ovale* di Edgardo Poe, per intenderci, ogni colpo di scalpello trasferiva

dalla donna alla statua la spiritualità e la perfezione carnale. Sì che, da ultimo, di Tuda non è rimasto che un povero corpo via via oscurantesi. Fra poco essa non potrà neanche più servire da modella, essa lo comprende. Allora, in uno slancio d'amore, di martirio, di disperazione, Tuda si slancia verso la statua che l'ha divorata, quasi sperasse di disperdersi ed identificarsi in lei. Sirio Dossi, pauroso per il suo capolavoro, le corre addosso per impedirle il gesto. E Giuncano, che soffre della sofferenza di Tuda, uccide allora il suo proprio figliuolo, arrestandolo sull'ultimo scalino del monumento, e strangolandolo.

Ci sembra che questi siano gli estremi dell'opera, rigorosamente scarnificati di quelle espressioni e di quegli avvolgimenti filosofici che i teorici dell'arte pirandelliana hanno fin troppo studiati. Il personaggio complicato maggiormente in questo senso è Nono Giuncano, e riconosciamo che la sua ideologia complicata meriterebbe uno studio a parte; ma per l'appunto, come creatura teatrale, egli è allo stesso tempo il più umano, il più sofferente, il più disperato, il più semplice: e questo di lui ci par bello, piuttosto cioè quel che egli nasconde anzichè quello che egli mostra e di cui discute. La vera sua anima non è quella che si preoccupa di non « irrigidire la vita nella forma », quella che lo induce a discorrere di statue, di paraocchi, di mutamenti, di morte e di vita quintessenziate: la vera sua anima è quella che soffre per l'amore di Tuda, che lo porta man mano ad odiare perfino il ricordo del padre, perchè lo rammenta vecchio, come vecchio sta diventando il corpo suo medesimo, non più apprensibile all'amore. Giuncano non ci piace vederlo come filosofo sofista, ma come amante disperato, infinitamente più vivo e più reale. E così tutti gli altri personaggi che soffrono intorno a lui: Tuda, povera anima cara, ar-

dente, perduta, straziata, piena d'amore e di desiderio, anche lei vanamente illudentesi con le parole; Sirio, agitato da una passione gloriosa e sublimata, Sirio che vuole ricavare dal marmo un capolavoro, a costo di uccidere sè e gli altri; e Sara Mendel, torbida, inguantata, obliqua e bifida.

Quattro innamorati, ciascuno in un modo diverso, di una cosa, di una persona diversa. Semplicemente quattro innamorati che patiscono le loro avventure e tentano inutilmente di dirigerle e governarle. Si ponga mente al fatto che il racconto dell'argomento per così dire filosofico di *Diana e la Tuda* occupa uno spazio di gran lunga minore a quello occupato dal racconto dell'argomento per così dire passionale, e se ne tirino le conseguenze. Qui si tratta di passioni d'amore, non di passioni filosofiche e quegli eroi del conversare difficoltoso non sono, alla fine e fortunatamente, che poveri uomini e donne in carne ed ossa, poveri uomini semplici e complicati come noi siamo tutti.

In *Diana e la Tuda* c'è quanto basta per essere una delle più belle opere di teatro che si possan dare, e se non fosse stato inventato il pirandellismo lo capirebbero tutti: invece di rimanere spaventati, a cominciare, in qualche momento, da Pirandello stesso che taglia i bei rami frondosi e ariosi del suo albero per lasciarli aridi, disseccati e pungenti.

L'AMICA DELLE MOGLI
di Luigi Pirandello

Amica delle mogli è Marta Tolosani che, dopo aver favorito l'accasarsi delle fanciulle che vanno per la sua casa, si fa loro intorno, subito che, spose novelle, tornano dai viaggi di nozze: tenera, onesta, buona, pensierosa, Marta è quella che dà i grandi e i piccoli consigli saggi e come si deve fare per tener stretti i mariti, e per conservare nella famiglia la pace felice, e per prolungare quell'aria di incanto che è intorno alle povere creature umane quando credono di aver raggiunto la gioia nelle braccia di un'altra creatura.

Ma quanto a se stessa, quanto alla sua vita di donna delicata e castigata, Marta sembra che non pensi: o forse ci pensa anche troppo. Nessuno le ha mai detto di amarla, non un uomo ne ha avuto il coraggio, tanta è, e tanto sensibile, la sua grave squisitezza sentimentale e morale. Così accade che ella resti immacolata, fra tanto amore che le vive intorno, l'amore che, pensa Marta, ella non conoscerà mai. Tuttavia — e questo è il punto da cui parte il dramma — qualcuno c'è, innamorato ormai di lei da sentirsi perduto, cuore e cervello: Francesco Venzi, che un tempo scelse sua moglie in casa di Marta, comprende adesso, senza volerlo confessare nè agli altri nè a se stesso, che Marta era la donna necessaria alla sua vita, alla sua ragione, al suo respiro. Ora, che non può più averla, che non potrà mai averla, Francesco Venzi comprende di avere ucciso il suo destino e la sua vita: preso alla radice da una passione ossessionata, oscura, segreta e chiusa egli si dibatte in un orrore disperato ed inutile: come una belva prigioniera si getta a testa bassa contro l

sbarre della gabbia, Francesco Venzi si precipita su Marta e su quelli che le stanno più vicini, e il dramma terribile comincia.

Fausto Viani e la sua giovine sposa Elena tornano appunto dal loro viaggio di nozze: si amano interamente, e Marta, che conosce questo loro amore, ha preparato per i due felici quello che si chiama un nido, nell'adorabile ridicolo gergo dei cuori teneri. I due innamorati vengono a ripararvi la loro gioia, che è tuttavia intristita da una malattia di cuore che ogni poco, in crisi violente, assalta Elena: e sui colombi spaventati e tenerissimi piomba lo sparviero Francesco Venzi, che spinge la loro vita verso la tragedia. A Elena, a Marta, a Fausto, egli insinua con una perfidia incosciente e disperata quello che, esistendo potenzialmente nell'anima di ognuno, comincia ad esistere realmente, spasimo e orrore, appena le parole sono formulate: Marta e Fausto attendono la morte di Elena per rivelarsi quell'amore che è nato fra loro ingenuamente e che potrà soddisfarsi appena l'uomo ritornerà libero di se stesso, anima e corpo.

Elena muore. E Francesco Venzi, comprendendo che, con le sue parole maledette, egli ha creato un fatto teorico che probabilmente si tradurrà nella realtà, uccide con una revolverata alla tempia Fausto, diabolicamente colpendolo in modo che tutti debbano pensare a un suicidio, avvenuto presso il corpo della moglie morta. Presso il cadavere dei due sposi, in una solitudine oscura, con la certezza della verità chiaramente sentita — la certezza dell'assassinio — resta Marta Tolosani, la dolce, povera, martoriata amica delle mogli.

Questo bellissimo dramma, l'argomento del quale appare, nel racconto, fatto di violenze e di casi grossi, viene invece ad essere un dramma di idee perfettamente realizzato: un dramma teatrale e filosofico, che pos-

siede un atto — il secondo, uno dei più belli che Pirandello abbia scritti — bastante a creare la fama di un autore, e che fa un poco pensare — questo non vuol essere un paragone — a qualcuna delle scene più felici del grande François de Curel. Il nodo del dramma è in questo secondo atto, scarso di fatti materiali, consistente tutto nelle parole e nei sentimenti, come poi è la vita di noi poveri uomini nei movimenti delle anime, dubbi, paure, ribellioni, vigliaccherie, quelle tempeste inutili, di lusso, intelligenti, strazianti, che avvengono nel cervello e nel cuore di quelli che soffrono, di quelli nei quali il subcosciente famigerato affiora per un attimo e scompare di nuovo e per sempre, lasciando la disperazione per l'irraggiungibilità della coscienza di sè, della spiegazione di sè, un attimo intravista, e perduta per l'eternità. È un atto in un certo modo magnificamente misterioso — che non vuole affatto dire oscuro, ma anzi — nel quale « viene toccato il fondo », pieno di rivelazioni, di slanci, di quelle parole che contengono la verità vera che così invano cerchiamo, di quelle parole testimonianti e patenti che hanno in sè un mondo. La confessione di Marta, alla quale un sano orgoglio fa vedere sul viso delle altre donne il pensiero di quella « cosa laida » e carnale che è sempre presente nel cervello e nelle intenzioni di quasi tutte, « anche delle vecchie », è una delle più belle cose che ci sia stato dato sentire: un discorso così contemporaneo e insomma definitivo, così tristamente vero per quel che riguarda noi uomini sta bene ma — e in questo tempo comincia ad esser proprio così — anche e più di noi le donne, queste misere donne ansiose, schiave, maledette, senza pace e senza gioia, tirate in basso da qualche cosa più forte di loro e che è in loro insopprimibile e torbido, anelante e sempre inseguito, insoddisfatto, ri-

belle, spregevole e oramai desiderato da ognuna, con disperazione e ferocia lacrimevole. Questo orribile stato d'animo che nei giorni presenti è comune a tutti noi, intorno a noi, nascosto e presente negli sguardi, inconfessato ma sempre pensato, questa violenza spaventevole che ci vien fatta dall'ambiente nel quale viviamo, questa bassezza eppure così malinconica e dolorosa che tutti conoscono, che tutti sanno esistere, della quale nessuno osa apertamente parlare e che è poi la malattia del nostro secolo, quella con la quale siamo demoniacamente segnati, infelici ubriachi che viviamo, questa cosa avvilente è stata dunque fermata per la prima volta da uno dei nostri, da uno scrittore che finora, per quanto tutti fossero d'accordo a chiamarlo grande, era stimato provveduto di un'umanità soltanto complicata, insomma inumana, cerebrale, metafisica, centralista. Qui si è visto — e del resto, orgogliosi a buono, noi lo avevamo avvertito parlando di *Diana e la Tuda* — che Pirandello è quel che si dice uno scrittore essenziale, dunque universale, umano troppo umano, fatto di carne e sangue e non di composizioni chimiche, addolorato, pieno di anelito e di trista, vogliam dire umana, poesia.

Non c'è più problemi centrali, la Dio grazia, o meglio ce n'è uno solo, enorme ed autentico, che si impone alle cameriere e ai poeti, non c'è più discorsi matematici, ma quella voglia di scardinare quanto è in noi e fuori di noi, per riuscire a trovarsi in qualche modo, e morirne magari. Francesco Venzi, perverso ingenuamente e dalla passione allucinato com'è, è del tutto completo, chiaro, svolgentesi rigorosamente, pieno di risonanze, di limpidità impaurita, di impeto mortale. E Marta, Fausto, Elena, sono trattati con una delicatezza sottile che persuade ed incanta, restando a vivere per sempre nella memoria di chi li ha intesi una volta.

L'amica delle mogli è dunque una tragedia tremendamente spirituale, malgrado i morti e gli ammazzati, i quali d'altronde in teatro sono i personaggi più persuasivi, nei riguardi degli scioglimenti. E diciamo che lo scarto e il contrasto che c'è tra contenuto ed espressione materiale ci piace moltissimo ed è proprio quello che ci voleva. Chi parlasse di *Grand Guignol* mostrerebbe di non aver capito niente, e non abbiamo tempo da perdere per convincere gli eretici.

Quella certa smania tremante ed erotica che alcune volte salta fuori con grande violenza da Andreieff, il quale vive come in un incubo, è qui temperata, ordinata, esplicata e non furbescamente lasciata sentire o data con metodi ruffiani. Quello che si chiama comunemente fascino o fatalità slava, e che secondo noi non è altro che fascino o fatalità di una umanità pensierosa ed intelligente — dunque sofferente — tanto orientale che occidentale e italiana, è questa volta ritrovabile meravigliosamente, lucido e retto, in un'opera nostra, che si svolge in una delle nostre case, con personaggi viventi nelle nostre strade, intorno a noi, con noi, e che potrebbero essere anche noi stessi.

Non ci è possibile parlare partitamente dei vari momenti di questo grandissimo dramma. Si sa quanto sia difficile procedere per sintesi, in questi casi, e come chi ne discorre sia tratto facilmente a fermarsi sopra un punto qualsiasi dell'opera, che lo seduce momentaneamente più degli altri. È quel che ci è capitato, infortunio sul lavoro che ameremmo patire assai spesso, ed abbiamo perso di vista le proporzioni della nostra nota critica: non abbiamo parlato che di un attimo, mentre l'opera è tutta costruita di attimi egualmente importanti e belli, in ispecie negli ultimi due atti. Dunque, non ci è possibile discorrere partitamente dei movimen-

ti particolari ai vari personaggi, movimenti profondi, ingegnosi, nei quali ogni parola « porta » assai lontano, e darebbe sviluppo a commenti che crediamo interessanti. Per nostro conto, il compito che ci tocca oggi è quello di soltanto indicare, testimoniare con la poca ma amorosa pratica che abbiamo di teatro, e infine invogliare. Le « critiche » di un lavoro come questo non vanno pubblicate sui giornali quotidiani.

O DI UNO O DI NESSUNO
di Luigi Pirandello

È oramai antica sapienza che nelle commedie di Pirandello il sipario si alza quando tutto quello che doveva accadere, in senso di « avventura », « intrigo », « fatto », è già accaduto, e, aggiungiamo, il sipario cade quando tutto quello che dovrà accadere, per conseguenza di quell'avventura, di quell'intrigo, di quel fatto, comincia appena ad avere inizio. I drammi della vita, tristi o comici che siano, quanto più sono gravi e decisi, tanto più soffrono nella meccanica del loro svolgimento una stasi, una pausa, una sorta di intermezzo che separa le due parti: prologo ed epilogo. È in qualche modo un rifiato, una possibilità di riprender forza che il destino concede agli umani: silenzio dove c'eran gridi, immobilità dove c'era precipizio.

Pirandello coglie i suoi personaggi in quest'attimo di arresto, di sospensione: quando i protagonisti si tramutano per un istante in testimoni, quando l'azione cede il passo al coro che i Greci inventarono. Quando il buon Dio ha spento per un minuto i lumi, e la sua mano s'è arrestata come per riposarsi, i personaggi del Siciliano cominciano le loro discussioni: quando il buon Dio è sul punto di rigirare la chiavina della luce e di agitar di nuovo la mano (o appena l'ha girata, appena l'ha agitata) i personaggi ricadono nel silenzio, rientrano nell'ombra.

Il lettore conosce per certo quella piccola *histoire juive* dentro la quale due ebrei amanti di una stessa donna patiscono sul lavoro l'infortunio di tramutarla da sterile in feconda. Nessuno dei due ha la certezza d'esser lui il motore: o di non esserlo. E sul più bello

della confusione, mentre uno dei due è brevemente lontano, la donna mette al mondo due bamboccetti, uno dei quali muore pochi istanti dopo aver visto la luce. Quello dei due che ha assistito al fatto telegrafa di botto all'assente: « Nati due gemelli. Mio morto ora dopo ».

Questa situazione, perfettamente invertita, forma l'argomento di *O di uno o di nessuno*. Bamboccetti ce n'è uno solo: e ciascuno dei due maschi lo vuole per sè, come le madri del salomonico giudizio. Lungo due atti, la dialettica dell'autore prospetta ed esamina tutte le sfaccettature dell'enigma. Al terzo, la donna muore in conseguenza del parto, e il bambino viene raccolto da un signore, cui il Cielo ha strappato il suo. I due odiantisi amici si pacificano in questa soluzione: dovremmo credere per poco, chè la ferita — a regola, ci sembra, di umanità anche animale e di orgoglio — s'è più che mai avvelenata. Ma a questo punto cade il sipario.

La critica di questa commedia ci sembra essere contenuta nella premessa medesima che abbiamo fatto. Il procedimento pirandelliano è questa volta applicato con una rigorosa perfezione. Lo spettatore si trova nella condizione di colui che, entrato in sala quando il *gong* ha risuonato per la fine di una ripresa di *boxe*, vien fatto uscire proprio mentre la ripresa seguente ha inizio. Gli han detto quello che è avvenuto fra i due pugilatori; ma non l'ha goduto *de visu*: e non vedrà lo scioglimento del dramma.

I precedenti di quel che avviene nei tre atti di *O di uno o di nessuno*, le fondamenta di quel palazzo di cristallo che è — come le altre — questa sottile opera del nostro più insigne scrittore di teatro, sono, a vero dire, costruite con torbidi e morbidi materiali. La situazione è fra le più scabrose e difficili, per non dire delicate, del teatro contemporaneo: e se è vero che Shaw

ha toccato corde non meno pericolose, lo ha fatto con il piglio di uno che intenda valersi della stravaganza e dell'eccezione al solo scopo di fare del paradosso. Pirandello ha tutta l'aria di suonare in registro patetico e umano: e risulta allora singolare, al paragone della pateticità e dell'umanità, il fatto di due che, avendo tollerato un siffatto dimezzamento nella possessione di una donna, e accettando da ultimo una siffatta offesa alla loro paternità, sentono nascere a un tratto e per un breve intervallo ribollir dentro una tanta gelosia, una tanta invidia.

Il pubblico s'è trovato un poco a disagio. Colpito dalla intelligenza che naturalmente brillava ad ogni fessura del dramma, ha lungamente applaudito ad ogni atto. Ma durante la rappresentazione ci è parso stimasse la cosa avere piuttosto intenzioni comiche e caricaturali anzi che tragiche: quali invece intendevano essere attraverso i particolari schiettamente veristi e schiettamente banali (il gran parlare che si fa dei particolari prosaici del vivere, il mangiare, l'essere robusti e così via). Si sente che la vicenda, staccata da quella premessa e quella conseguenza, sarebbe appassionata, straziante, piena di martirio, di sangue: e invece — malgrado la presenza della donna, della madre, che è davvero una figura gonfia di maternità dolorosa e di quasi verginità predicanda — il fatto ricusa di non apparire artificioso, voluto, quasi svolgentesi per la sola decisione dell'autore.

Le qualità enormi del Nostro — è naturale e sarebbe quasi inutile certificarlo — fanno forza durante l'intera commedia. Tutti le conoscono, e in casi come questi, con un sì gran nome di mezzo, non può essere nostro compito segnalarle: che ciascuno sa come *hic est leo.*

LAZZARO
di Luigi Pirandello

Lazzaro è, per dichiarazione dell'autore, l'opera più importante dell'ultimo ciclo pirandelliano, il quale, come si sa, comprende *Questa sera si recita a soggetto*, *O di uno o di nessuno*, *I giganti della montagna*. Argomento di questo « mito in tre atti » è la Resurrezione che si trova nei Vangeli; ma il risorto non è il fratello di Marta e Maddalena, bensì Diego Spina, agiato borghese siciliano: e il tempo non è quello di Gesù, bensì il nostro contemporaneo.

L'avventura, così trasferita, è la medesima: Diego Spina è stato — nell'antefatto — abbandonato dalla moglie Sara, offesa nel suo amore di moglie e di madre: poichè Diego « fa scempio » dei suoi due figliuoli chiudendoli in un collegio, dal quale Lia, la bambina, esce paralizzata nelle gambe inguaribilmente, e Lucio, il maschio, non dovrebbe escire altro che per vestire l'abito talare. Martirizzata « come nella sua stessa carne » Sara fugge dalla casa del marito per andare a vivere con Arcadipane contadino: si tramuta in contadina anche lei, vive del lavoro dei campi, crea una nuova famiglia mettendo al mondo tre piccini. Ha trovato la sua verità.

Dal canto suo il cattolico Diego vive nella sua verità. Quella che altri consideravano viltà o per lo meno debolezza da parte sua, il tollerare che la moglie viva con un altro uomo, a pochi chilometri da lui, Diego lo giudica vittoria: « Tenermi, vivere del mio strazio; lasciarlo durare, durare, senza offrirgli il più piccolo sfogo, anzi, come un bottone di fuoco, lo scherno della gente, fu la mia vittoria: il martirio. Lungo. Lun-

go, perchè la ferita mi si riapriva sempre, e il sangue — sangue cattivo — tornava a sgorgare ».

Diego ha dunque offerto a Dio la sua passione; considera rassegnato la malattia della figliuola, trova conforto e pace nel pensiero del figliuolo che sarà prete. A questo punto, Pirandello comincia lo svolgimento drammatico del suo mito.

Lucio ha una crisi di fede e sveste la tonaca, rifugiandosi presso la madre. Diego, precipitandosi per le strade, quasi impazzito a quella notizia, va a gettarsi contro un'automobile: sbattuto contro un muro, viene raccolto e portato in casa: morto. Ma la scienza contemporanea compie a sua volta il miracolo che Cristo compì venti secoli fa: un'iniezione di adrenalina, praticatagli tre quarti d'ora dopo la sua morte, richiama Diego alla vita di questo mondo.

Egli, che non sa di essere stato morto, crede a una commozione cerebrale che gli abbia per un certo tempo ottenebrato la coscienza. Ma viene il momento in cui conosce la sorte per lui orrenda che gli è toccata: egli « è stato morto e non ha saputo nulla, non sa nulla. Fallimento, se era bottega! »

Così Diego perde la sua fede: e allentatisi tutti i freni della sua morale cattolica, vorrebbe per prima cosa vendicarsi di Arcadipane che gli ha tolto la moglie, che lo ha fatto spasimare inutilmente, senza che questo gli dia diritto a un premio, a una pace, a una beatitudine nel mondo di là: poichè il mondo di là non esiste. « Non si paga nulla, se tutto si paga qui. La carcere? È tutta carcere, carcere senza scampo! Di là non c'è nulla! Lo so io! » E si avventa contro Arcadipane per ucciderlo, con il fucile spianato.

Ma Lucio, attraverso l'avvenimento in cui suo padre ha perduto la fede, ha ritrovato la sua. « La tua anima è Dio, padre: e tu dici tua: è Dio, vedi? e che puoi

tu sapere della morte, se Dio può non concedere di sapere a chi ritorna di là! Non è prova la tua, non è prova! Se l'anima nostra è Dio in noi, che vuoi che sia la scienza e un suo miracolo, se non un miracolo di Lui quand'Egli voglia che si compia? e che puoi tu sapere della morte, se in Dio non si muore, ed Egli ora è di nuovo in te, come ancora in tutti noi, qua, eterno, nel nostro momento che solo in Lui non ha fine? »

Con le stesse parole di Cristo a Lazzaro, il figlio rende al padre la vita dell'anima: « Vivere, padre; in Dio, nelle opere che farai. Alzati e cammina, cammina nella vita. E lascia, lascia a quest'uomo (Arcadipane) la sua donna: lascia a questa madre la sua figlia ». E qui lo slancio, la fede intera e perfetta, la speranza in Dio empiono a tal segno l'anima di Lucio, che, per suo mezzo, avviene un altro miracolo, questa volta patente anche nella sua forma esteriore, nella sua plasticità. A un grido del figlio: « Mamma, mamma, chiama la tua figlia », Sara, trasfigurata come per riflesso della divina esaltazione, tende le braccia a Lia: e Lia sorge al richiamo della madre e accorre a lei sulle gambine ancora incerte. E mentre tutti accennano con le labbra « miracolo », la tela cade definitivamente.

Agitandosi in sfere sempre più alte, questa volta l'arte di Pirandello, nella quale tutti abbiamo riconosciuto, ad ogni suo tentativo, un'aspirazione, uno slancio verso l'infinito, un entusiasmo, un desiderio di liberazione, questa volta l'arte di Pirandello riesce a raggiungere le cime più alte della spiritualità. Il nostro massimo scrittore di teatro non aveva mai, finora, toccato il pensiero della fede, il pensiero di Dio: apparentemente, egli se n'era anzi tenuto deliberatamente lontano. Ma dopo questo *Lazzaro*, ci vien fatto di domandarci se l'ossessione pirandelliana dell'io, dell'anima al-

lo specchio, della relatività della nostra essenza, non era necessario trovasse una consistenza, una pace, una speranza e una credenza nella quale rifugiarsi; e se la vittoria di Lucio sui suoi dubbi, se la vittoria di Diego sulla sua crisi, non adombrino altresì una vittoria di Pirandello sui dubbi e sulle crisi di cui la sua opera teatrale non è stato che il risultato, la cronaca e il commento.

Per la prima volta, un'opera di Pirandello si conchiude con una certezza entusiastica, con un ritrovamento. Finora, le sue commedie e i suoi drammi sboccavano in una negazione, in un adattamento, in una rassegnazione amarissima. Nella *Sagra del Signore della Nave,* il sentimento religioso, considerato nelle sue prorompenti manifestazioni popolari, non giungeva che a dare una commozione di carattere pittoresco, elemento di una larga pittura dai toni truculenti. E soltanto nella *Nuova Colonia,* che appunto è l'ultima opera pirandelliana del periodo precedente all'attuale, cominciava a brillare di luce ferma il pensiero di una Fede: che in quel caso era la fede materna, vincente la forza della cieca natura.

Lazzaro potrebbe — dovrebbe — rappresentare una svolta decisiva nell'arte pirandelliana; non nella tecnica dell'espressione — che vedremo quanto essa sia somigliante alla solita del Maestro — ma nella sostanza, nell'idea informatrice. In *Lazzaro* stesso è una progressione rapida verso quella che può essere giudicata sotto un certo aspetto una conversione: il primo miracolo — la resurrezione di Diego — lascia intravedere l'autore come in bilico tra un'interpretazione cattolica e un'interpretazione scientifica; poichè infine si può al giorno d'oggi affermare che gli effetti della adrenalina non hanno nulla a che vedere con i miracoli, e i tecnici possono ormai chiaramente individuarli e comprenderli. Du-

rante tutto il secondo atto non si è mai sicuri che Pirandello vede la cosa con il cervello di Lucio o non piuttosto con quello di Diego. È al terzo che vien fatta la luce: gli eccessi momentanei vengono tutti a pacificarsi in quell'inginocchiarsi finale, pieno di gloria e di gioia.

Lazzaro è senza dubbio l'opera più sana di Pirandello.

COME TU MI VUOI
di Luigi Pirandello

I punti fermi fra cui oscilla quest'ultimo dramma di Pirandello sono due: uno squisitamente pirandelliano « Quel che conta, quello che dà godimento all'anima dei mortali non è " essere „ ma " costruirsi „ »; l'altro rientra addirittura nel Vangelo, dove si legge: « In verità vi dico, chi saprà cercarmi, mi troverà ».

L'argomento di *Come tu mi vuoi* può essere oramai considerato banale: poichè, riuscendo a far diventare vero un paradosso di Wilde, la natura ha imitato l'arte, e a Collegno è stato rappresentato tempo fa, davanti a milioni di spettatori e tutti interessati fino allo spasimo, un dramma di Pirandello, del Pirandello di *Così è (se vi pare)*. È così che un'avventura da essere stimata una volta addirittura stravagante risulta oggi assai verosimile, e perfino facile: da quest'avventura Pirandello ha estratto una spiritualità piena di sofferenza, quella spiritualità che trovammo nell'*Amica delle mogli*, così aereata, leggera, eppure poggiata sopra una sorta di sensualità, quasi di sanguinosità.

V'è una Ignota che danza nei *cabarets* di Berlino, si ubriaca ogni sera, e si lascia amare dallo scrittore Carlo Salter: il quale essa ha forse amato una volta, una notte, qualche mese prima, ed ora tollera appena. Nella vita miserabile di questa Ignota, che quasi s'affonda nella bestialità, entra il fotografo Boffi, il quale riconosce in lei una signora Lucia, moglie di un Bruno Pieri, che, rimasta sola in una sua villa presso Udine, al tempo dell'invasione tedesca, scomparve — ormai son passati dieci anni — senza più dar nuova di sè. « Gli eserciti le passarono sopra. »

Boffi è certo dell'identità dell'Ignota. Chiama a Berlino Pieri, e fra tutti e due riescono a strappare alla sua abietta vita quella che essi credono la tanto cercata Cia. E Cia torna nel Friuli, torna nella villa. Ma non vuol farsi vedere, non vuol farsi riconoscere dalla sorella, dalla cognata, dai parenti: tollera appena la presenza di due vecchi zii. Essa aspetta qualche cosa.

La vicenda precipita al terzo atto. Carlo Salter, che alla partenza dell'Ignota aveva tentato di suicidarsi, si vendica. Scova a Vienna, in un manicomio dove è da dieci anni ricoverata, una demente che tutto fa credere sia la vera Lucia, resa folle e mutata nell'aspetto dalle privazioni e dagli orrori: e la conduce nella villa di Udine, a dimostrazione dell'inganno dell'ignota. Davanti alla pazza, a Salter, a Bruno, agli zii, a tutti i parenti finalmente riuniti come in un tribunale, l'ignota dichiara allora di non essere Lucia. E parte con Salter, per sempre.

(Questo canevaccio non è che un pretesto e tutto quel che abbiamo detto non tocca nulla del dramma autentico: ce ne serviremo solamente nei confronti del lettore come punto d'appoggio per le nostre considerazioni.)

Non ha grande importanza il conoscere se, nel pensiero dello scrittore, l'ignota sia o non sia Lucia: allo stesso modo che non ha importanza l'identità della protagonista di *Così è*. Malgrado le affermazioni finali dell'ignota, non ci meraviglierebbe punto che ella fosse precisamente Lucia. Ma è un'indagine che non ci interessa. Il fatto di Collegno non c'entra per nulla e, se lo abbiamo rammentato in principio, è stato soltanto per portare i lettori, con la minore spesa di parole, in un ambiente, in un clima.

Il nodo della commedia è negli svolgimenti dell'anima dell'Ignota. Nel primo atto essa considera se stessa

perduta; nel secondo spera in una salvazione; nel terzo riprecipita nell'inferno. Ella accetta la verità di Boffi perchè improvvisamente quella verità soggettiva, che non era fino allora la sua, può permetterle, appena essa la accetti, di « costruirsi » — come s'è accennato in principio — cioè di evadere da se stessa, sciagurata femmina, per ritrovarsi con un'altra anima, un altro destino. L'Ignota comprende di poter fare la felicità di Piero suo marito, e tenta in tutti i modi di far coincidere quella Lucia, che essa sta costruendo in se stessa, con la Lucia che Piero amò ed ora amerà di nuovo, per sempre: « Io sono come tu mi vuoi » ella dice.

Se il tentativo dell'Ignota potesse realizzarsi, ella raggiungerebbe la perfetta felicità: poichè avrebbe donato un'anima a se stessa e una creatura amante, amata, felice, a Piero. Ma per arrivare a questa divina letizia mancano in lei troppi elementi: Piero non è affatto certo dell'identità dell'Ignota, e protesta di crederla Lucia soltanto perchè la ricomparsa della moglie gli è utile per certi suoi interessi economici. E di tutti gli altri nessuno ha la certezza che all'Ignota è necessaria: difatti, all'apparizione della demente, la vecchia zia tenta, chiamandola « Cia, Cia! », di scoprire se mai quella povera pazza non sia per avventura la nipote tanto desiderata.

L'Ignota si vede respinta, non dalle parole, ma dai sentimenti che negli altri scopre. La condizione di lei ha qualche vaga, sotterranea somiglianza — l'avverta chi può, non abbiamo tempo di approfondire — con la condizione del Cristo nel racconto *Il grande inquisitore* che Ivan fa nei *Fratelli Karamazoff*. Nè Piero nè i suoi hanno saputo cercare con ingenuità la loro Lucia: la riposante certezza non è premio che essi meritino.

Che quantità, che qualità d'intelligenza ha questo

nostro Pirandello! Vien da pensare che quando scrive — eppure è invece un artista così controllato, così sapiente — neanche lui s'accorga di quante fontane apra il rubinetto. Quanto a noi, ci pare di avere nel suo dramma individuato un filone, lo abbiamo seguito, ci siam provati a rendere conto della nostra modesta scoperta. E adesso, mentre scriviamo, ci pare che, a voler tornare da capo, troveremmo un altro filone, faremmo altre scoperte: che non si può.

Certo, l'arte pirandelliana è complicatamente profonda. Ogni volta si potrebbe scrivere un volume. Ci è necessario tagliar corto, andare per le spicce. Ciascuno degli spettatori troverà in *Come tu mi vuoi* tutt'altre cose di quelle che abbiamo accennato.

Più grande elogio non sapremmo fare. Ma nella psicologia del critico esiste una certa inevitabile cattiveria, ed è tanto più forte quando si ha di fronte uno scrittore di genio. L'osservazione cattiva che non riusciamo a trattenere è questa: che i problemi pirandelliani preoccupano lui soltanto, e non « tutta » l'umanità. I suoi eroi soffrono fortemente per cose che il pubblico, non avendole mai provate e non essendo mai per provarle, ignora e ignorerà sempre. Con lo stesso sentimento si leggono le memorie del Re Sole: « siffatti guai a noi non capiteranno mai ».

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO
di Luigi Pirandello

Parlando delle sofferenze spirituali degli umani, Proust afferma che qualsiasi sentimento, per doloroso che sia, tanto perde della sua potenza quanto più a lungo è provato dalla creatura che ne è preda: insistenza non vuol dire corrosione, e l'anima dell'uomo si « mitridatizza » — per usare il termine proustiano — con l'abitudine. Tuttavia, osserva con sottigliezza lo scrittore, vi sono sentimenti quasi inesauribili — ad esempio la gelosia — in quanto a ciascuno di essi si giunge per infinite strade, ossia per infinite associazioni di idee; come al centro di un cerchio si può arrivare spezzando la circonferenza in un'infinità di punti. L'arte di Pirandello nelle sue tre espressioni — *Sei personaggi, Enrico IV, L'amica delle mogli* — partecipa di questa inesauribilità, nel senso generale e nel particolare: vogliamo dire che essa è nel suo nocciolo sempre eguale a se stessa, e nello stesso tempo si può arrivare a comprenderla penetrandola da infinite vie.

Questa sera si recita a soggetto può essere esaminata e compresa in vario modo, sotto vari aspetti. Il nostro vicino di destra cadeva dalle nuvole nel sentire quel che nella commedia trovava il nostro vicino di sinistra; e viceversa. Le moralità dell'opera sono molte: ci converrà, per indicarne qualcuna, tirare i fili della trama e distenderli separati, uno rosso, uno bianco, uno nero e così via.

L'argomento, quel che si chiama il canevaccio puro e semplice, è facile. C'è una famiglia — i signori La Croce — composta di padre, madre e quattro figliuole: l'uomo è un povero essere debole e patetico, che, inna-

moratosi dolcemente e quasi paternamente di una sciagurata sgualdrinella popolana e ballerina, viene scannato in una rissa da infimo *cabaret*. La madre, che ha la vera autorità del capo di casa, tollera — ed è un caso non nuovo nella letteratura pirandelliana — che le vengano per casa, intorno alle quattro vergini, soldatini e sottufficialetti d'aviazione: l'ambiente, i modi, gli scherzi, le parole stesse, sanno di equivoco, di losco: il lettore pensi al clima della famosa *Famille Cardinal*.

Ma uno dei pescatori nel torbido, un siciliano tradizionale, si mette ad amare davvero una delle ragazze. Se la sposa, la strappa dal mondo in cui viveva, la porta nella sua casa, ha da lei due bambini: ma, invece di addormentarsi e di spegnersi, cresce via via in lui una gelosia retrospettiva, che lo persuade da ultimo a tener la moglie sequestrata addirittura fra quattro mura. Alla sciagurata dà quasi di volta il cervello: serrata lì, in quella stanza, dietro alla grata di una finestra, ripensa alle poche gioie che nella vita ha goduto: e le torna sempre in mente una rappresentazione del *Trovatore* nel teatrino della sua città natale. Quei canti, quei duetti, quelle luci, quei melodrammatici supplizii le paiono ormai contenere, quasi fossero un simbolo, il colore e il sapore del suo passato. Mentre una sera, dopo nuove parole di spasimo e d'orrore che il marito le scaglia contro, ricanta per la centesima volta, ai suoi due piccoli in camicina da notte, una romanza dell'opera, ella precipita per sempre: nella morte o nella pazzia, non si sa.

Il lettore provveduto ha ritrovato di già, nel nostro schema, il ricordo di una fra le più toccanti novelle del Nostro: quella che appunto si intitola *Leonora addio*. Non dovremmo dunque insistere sulla bontà di un tale argomento, l'essenza del quale si compone, con una straziante felicità, di ridicolo (quella madre che canta

rifacendo fra i singhiozzi, dipinta e truccata, il giuoco scenico di un soprano lirico di provincia) e di tragico (il terrore addirittura fisico dei due figliuoletti, che urlano tentando di fuggire davanti a un simile spettacolo). Questo finale, fortissimo, chiude uno studio sottile di quella gelosia del passato alla quale non è rimedio, una pittura tenerissima dell'amore alla vita, della passione amorosa, della maternità in una povera anima di donna.

La maniera centrale di questo dramma fa pensare alla maniera dell'*Amica delle mogli*: al Pirandello romanzesco, siciliano dello stile Verga, denso di fatti oltre che di idee, ricco, sodo, in qualche punto stupendamente elementare e crudele. Altra volta abbiamo accennato all'importanza che questo filone della sensibilità pirandelliana ha nell'opera dell'illustre scrittore, nè giova ripeterci.

Ma questo non è che, il nocciolo, il duro, la carne di *Questa sera si recita a soggetto*. Pieno di vita e di umanità, esso non segnerebbe tuttavia uno svolgimento, un nuovo aspetto dell'arte del Nostro. Voglion contare invece in questo lavoro il lato squisitamente teatrale, il lato metafisico.

Questa sera è uno « spettacolo » quasi diremmo nel senso in cui lo intendono, a parole Bontempelli, a fatti Tairoff. Anche tenendo conto della parte che spetta a Guido Salvini, eccellente maestro di scena, resta assicurato che l'opera possiede i caratteri esterni e gli svolgimenti che a uno spettacolo si domandano.

Poichè il quadro che abbiamo descritto è serrato in una cornice piena di interesse e di incanto. All'atto pratico della rappresentazione si finge che Pirandello non abbia scritto le scene e le battute dell'opera, ma solamente affidato a un dottor Hinkfuss, direttore della Com-

pagnia drammatica, il manoscritto della sua novella. Gli attori ne conoscono l'argomento e le progressioni, così all'ingrosso e, quanto alla realizzazione particolare e verbale, si lasceranno andare alla loro personale sensibilità.

(Pirandello vuol far credere di avere rinunciato al teatro, « perchè in teatro l'opera dello scrittore non c'è più »: non è più l'opera « unica » nel suo testo, ma diversa a seconda dell'interpretazione che ne vien data. In ciascun teatro, per ciascuna Compagnia, l'opera è un'altra, nuova. L'unicità, la impassibilità insomma, non potrebbero ottenersi altro che se l'opera « si potesse rappresentare da sè ». In realtà, l'opera non è se non « la liberazione del poeta dal suo travaglio trepido: ed essa vive solo in quanto noi possiamo rimuoverla dentro di noi ». Per Pirandello, il teatro è « la bocca spalancata di un enorme macchinario che ha fame: una fame che i poeti hanno il torto di non soddisfare ».)

La rappresentazione ha dunque inizio e si svolge tutta in mezzo a continui incidenti e accidenti. L'esperienza di *Sei personaggi* ha dimostrato qual partito da tali condizioni di fatto sappia trarre il nostro più grande scrittore di teatro: ci si figurino le intromissioni di quelli della platea, i personaggi che come in *Kean* vanno a finire nei palchi, le eroine che parlano d'amore e spettegolano negli intervalli al *fumoir*. Invenzioni e variazioni divertentissime; un leggero sapore caricaturale qua e là, come nel discorso campanilistico della madre che esalta dal suo posto di prim'ordine le bellezze della patria Napoli e insulta i « cannibali » provinciali delle poltrone: e abiti ritrovati e giuochi di luce nella visione del *cabaret* che appare, come a Faust Margherita seduta all'arcolaio, al di là di una parete stradale che si fa trasparente: e spassi mimo-cantanti e danzanti, come nella piacevolissima scena della madre che, per di-

strarsi dal terribile mal di denti fa intonare dalle figliuole e dagli invitati il coro dei gitani nel *Trovatore*. Tutta una serie agile e nervosa e feconda di malizie, distrazioni, ridicolezze che si mescolano all'accoratezza e alla severità del dramma, un grottesco quale suole essere la vita.

Tocchiamo ora il lato più interessante di quest'ultima creazione pirandelliana: l'illuminazione dei rapporti che passano fra autore, direttore, attori e personaggi. Si sa che gli eroi letterari, di romanzo e più ancora di teatro, vivono ineluttabilmente di vita propria e sogliono come suol dirsi prender la mano allo scrittore. Questo terribile problema è stato già toccato nel *Sei personaggi*, e viene qui con più compiutezza ripreso.

Pirandello, come abbiamo detto mostra di disinteressarsi del trasporto che vien fatto dei personaggi dalla novella al dramma: egli, scrittore, è riuscito a far consistere in un racconto i protagonisti della sua finzione; e non vuole oltre cimentarsi, per le ragioni che sopra vi son dette.

La responsabilità vien dunque trasferita nel direttore, il dottor Hinkfuss: il quale cede a sua volta una parte di responsabilità agli attori della sua compagnia. Essi interpreteranno i personaggi loro affidati secondo le particolari inclinazioni: per così dire, non si caleranno dentro il personaggio ma piuttosto il personaggio si calerà entro di loro: ciascuno integrerà con la sua anima l'anima dell'eroe.

Il direttore Hinkfuss intende riservarsi la parte di ordinatore: baderà allo stile, raffrenerà gli slanci, scuoterà le incertezze. Soprattutto, egli dice, non aver paura di essere spontanei, di soffrire.

E naturalmente accade che non più — come nel caso dello scrittore — siano i personaggi a prendere la mano: ma addirittura gli attori, che oramai, dopo due

ore di rappresentazione, si sono identificati con i personaggi. In palcoscenico avviene una sorta di rivoluzione. Gli eroi non intendono di sopportare più oltre il più lieve controllo: autonomi, essi vogliono ora sentirsi indipendenti. Il direttore viene cacciato dalla scena, e gli interpreti diventano creatori. I sentimenti autentici, istintivi, prendono il sopravvento sulla finzione letteraria: vita e finzione si identificano. Come i mortali, pure sottoposti alla legge di Dio, godono del libero arbitrio, così le creature del dramma, sebbene legate all'immaginazione dell'autore, sono libere. Un attimo prima che cada il sipario, il dottor Hinkfuss fa tuttavia capolino un'ultima volta: « Ero lì, nello sgabuzzino del macchinista, che regolavo le luci ». Libero arbitrio, sì, ma impossibile evadere dalla legge di Dio.

Questa materializzazione del tormento creativo dello scrittore, della ricerca interpretativa del direttore, dello spasimo con cui gli attori si spogliano della loro personalità per rivestire quella del personaggio, è chiaramente resa da Pirandello con battute che sorgono ogni poco dalla organica vicenda. Il tentativo è fatto con delicatezza e sottigliezza, e riesce appieno. Il godimento, per quanti si sono mai accostati all'arte della creazione, è fra i più squisiti.

TROVARSI

di Luigi Pirandello

Si sa che uno dei motivi centrali dell'arte di Pirandello è questo: la vita non deve mai consistere e colarsi in una forma dove, raggelandosi, finirebbe di essere vita; ma deve invece continuamente fluire come una corrente, oltrepassandosi via via che da se stessa si crea.

Trovarsi è il racconto dell'esperienza che Donata Genzi, attrice di grandissima fama, soffre per arrivare alla comprensione della verità che abbiamo accennato. Donata non ha, in un certo senso, nessuna conoscenza della vita, o quasi: in particolare, non sa nulla dell'amore, il suo cuore non ha mai battuto e il suo corpo è freddo come quello di Minerva. Tuttavia riesce magistralmente, come nessun'altra attrice sa fare, a rendere davanti agli spettatori l'immagine reale e perfetta dei tormenti, delle gioie, delle complicazioni, delle parole e dei gesti amorosi. Le passioni che ella fa vivere sul palcoscenico, senza averle provate di sua scienza, sono esatte e commoventi come non mai.

Senonchè, Donata è infelice, poichè comprende che a questo modo ella non vive e non vivrà, ma soltanto recita e reciterà. Non è una donna, è un'attrice, e non altro che questo. Non conoscerà mai la sua anima, non si « troverà » mai. E poichè istintivamente ella suppone che la vita sia l'opposto dell'arte che ella esercita, è in lei un desiderio di ordine, uno slancio verso la pace, il consistere.

Difatti quando, in seguito a un'avventura alquanto romanzesca, diventa la riamatissima amante del giovane Elj Nielsen e spera di conoscere attraverso di lui l'amore e la vita, Donata parla di programmi, di sche-

mi, in una parola di « consistenza ». Ma Elj, che è una sorta di poeta vagabondo, sul tipo di quel precursore del *Furfantello dell'Ovest* che è il ragazzaccio della *Candida* di Shaw, Elj, che non pensa troppo ma sente molto, le dice ingenuamente che non c'è programmi nè pensieri nè filosofie da fare, ma lasciarsi andare alla vita, seguirla, godersela come vien viene. Parole le quali restano oscure per Donata, che il pensiero trasporta da un lato e l'istinto dall'altro.

Finalmente, il palcoscenico fa sentire i suoi richiami con siffatta urgenza che Donata torna alle scene: e lì, su quelle tavole, dopo due atti di recitazione menomata, sospettosa, falsa, si libera finalmente: anche perchè Elj, che è venuto ad ascoltarla e preme con la sua presenza sulla psicologia di lei, abbandona precipitosamente il teatro, per il disgusto che prova davanti all'attrice, troppo identica alla donna che egli conosce e che a quel modo si svela, secondo lui, a tutti gli spettatori, nell'intimità più nuda e segreta. Donata ha creduto di aver vinto, di aver trovato se stessa, di aver creato sè donna oltre al di là di sè attrice, e si precipita in albergo, a confessarsi trionfante fra le braccia dell'amato. Ma Elj è partito per sempre, e Donata rimane sola con se stessa: sola ancora una volta, come ogni sera in cui sul palcoscenico, nella finzione del dramma, ha dovuto vincere la sua battaglia. Rimane sola con i fantasmi che le nascono intorno dai trionfi ottenuti con la sua arte: e sembra comprendere finalmente che quella soltanto è la vita per lei, quella vita che ella crea ogni sera, creando allo stesso tempo se stessa, recita per recita: una vita che non sta mai, non consiste mai.

Trovarsi è dunque ancora un dramma della personalità, dove l'eroina risulta vincitrice appunto quando sembrerebbe sconfitta, dal punto di vista umano. È la

prima volta, crediamo, malgrado il precedente de *L'Amica delle mogli*, che Pirandello studia questo problema nei riguardi della donna. Non è senza significato esplicativo, tuttavia, che l'opera è dedicata a Marta Abba: la quale è quell'attrice che ogni sera di recitazione fa apporre sulla porta del suo camerino di teatro un biglietto da visita che porta il nome non di lei donna — la signorina Marta Abba — ma di lei interprete — Margherita Gautier o la signora Morli uno e due — come se ella non esistesse di per sè medesima, ma solo in quanto incarnazione di un personaggio.

Queste osservazioni possono lasciar credere che il dramma di *Trovarsi* abbia qualche cosa di biografico, e che stavolta il bigliettino « Donata Genzi » fosse veramente e soltanto uno pseudonimo di Marta Abba. A buon conto, Pirandello s'è interessato rigorosamente al dramma di lei: e, per esempio, ha appena accennato di scorcio il dramma di Elj, che è il dramma dell'uomo innamorato di un'attrice, di una donna in un certo senso pubblica, e che la vede conosciuta ogni sera in tutte le intimità più gelose, che ogni amante vuole riserbate segretamente per sè solo: dramma profondamente umano, semplice, veritiero.

L'opera si identifica con il personaggio di Donata, il lettore lo ha già capito. Di conseguenza, Donata è una eroina affatto argomentante, preoccupata più del pensiero che del sentimento: ragionatrice che spacca i capelli in due, non è mai abbandonata, si controlla come un filosofo stoico e rinuncia a ogni tenerezza. È una donna singolare, scarsa di fascino femminile, troppo loica, temibile quanto un personaggio di Proust. L'atmosfera del dramma ne risulta un poco rarefatta, a certi tratti scolastica. All'atto pratico — il teatro dovendo essere oltre tutto un'emozione — *Trovarsi* non è certo pieno di passione, e difficilmene riesce commovente.

Questi casi rimangono un poco estranei agli spettatori. Sicuramente, non è il caso di parlare di *tranche de vie*, nel significato generale. I bellissimi scontri di umanità rabbiosa e pietosa che rendono tanto viva l'opera di Pirandello riescono qui di tono minore, e la sofferenza non scende dal palcoscenico nella sala.

È naturale che *Trovarsi* sia, come tutto il teatro del Maestro, un capolavoro di costruzione. C'è un finale d'atto, il primo, d'una sagacia sbalorditiva: qua e là quelle buone trovate verbali e d'azione che bastano a segnare un'opera d'arte. E il consueto diluvio d'intelligenza, di comprensione, di poesia.

IL GRILLO DEL FOCOLARE

di Carlo Dickens

Dickens è uno scrittore di un incanto tanto grande quanto difficile da definire. Avviene con lui come con certe donne delle quali si subisce l'attrazione e, quando si tratta di spiegare perfino a se stessi in che cosa quell'attrazione risieda, non si sa: bisogna esserci davanti per sentirla. Per sentire l'incanto dell'Inglese bisogna leggerlo: e non soltanto il Dickens di *Pickwick* e di *Copperfield*, ma anche quello di *Bleak-House*, di *Little Dorrit*, di *Old Curiosity shop* e infine tutti gli altri scritti, romanzi e novelle. Poichè Dickens è uno scrittore che lavora, per fare un paragone con l'arte muratoria, non col cemento armato, ma con i mattoni; vogliam dire che fa le sue costruzioni non a blocchi interi, ma a piccoli tocchi, apportando ad ogni pagina, ad ogni capitolo, ad ogni libro, un elemento, non più di uno, magari, ma solido, inalterabile. Difatti a cento anni di distanza, le sue costruzioni non sono ancora crollate, ma intatte come il primo giorno e, checchè se ne dica, Dickens è oggi come una volta un grandissimo artista. E anzi, poichè questa è la prima volta che ci capita di scrivere di lui e di rifletterci seriamente, ci domandiamo se per caso non si possa credere che tutto un aspetto della sua maniera, della sua concezione, non sia per avventura di stile novecentista, così avventuroso, divagato, fantastico qual è.

I personaggi dickensiani non esistono, in un certo senso — o meglio non vivono di una vita realmente vivente — se non in quanto sono posti in confronto, in contrasto con tutti gli altri personaggi che li circonda-

no. Dickens ha un mondo suo proprio, che ha scarse somiglianze con quello terreno su cui tutti viviamo. Chesterton — che è il critico che ha meglio definito l'essenza del Nostro — afferma, con una eleganza e una chiarezza di termini che ci duole di non possedere, che — Pico della Mirandola ci assista — tutti gli eroi di Dickens sono talmente esagerati nelle loro virtù e nei loro difetti, da non conservare che una scarsissima e quasi inverosimile umanità: in una parola, sono inumani e inverosimili, pieni di manie e di *tics*. Ma appunto, conclude Chesterton, attraverso la loro inumanità, la loro inverosimiglianza, sono più che mai umani e verosimili; come condensati, sintetizzati. Mostruosi ma vivi, implausibili ma palpitanti. Coloro che amano Dickens comprenderanno la verità di questo elegante paradosso: quanto agli altri, è da un pezzo che si son seccati di leggerci. (Il disastro di quanti si attentano a scrivere note critiche è nel fatto che le loro osservazioni presuppongono nei lettori una conoscenza piuttosto minuziosa dell'argomento, dello scrittore di cui si discorre: il che, per redattori di giornali — e meridiano, è tutto dire — quali siamo, è un po' troppo pretendere. Lasciamo dunque andare, e passiamo al concreto, dopo aver azzardato l'idea nostra, che i personaggi di Dickens sono, secondo la parola di Giordano Bruno, *tristi in hilaritate et hilari in tristitia*.)

Il mondo di Dickens è onesto, castigato, pieno di pregiudiziali, in conclusione borghese: il vero specchio del medio Ottocento, quando non ci si mettevano di mezzo il romanticismo e la romanticheria. Le virtù di quelle creature partecipavano del miracolo, esse erano completamente *at home* e inclini al martirio; mentre i viziosi erano come il protagonista di *Cime tempestose* di Emily Brontë, ossia dei Manfredi e dei Lara posti a

vivere nella realtà; gente eccessiva, fatale, in tutti i modi sensibile. Fra siffatte persone, Musset ci sarebbe stato d'incanto.

Tutto questo non si può portare sulla scena. Se Dickens fosse stato suscettibile di teatralità, ci avrebbe pensato da se stesso, non c'è dubbio.

LA DONNA DEL MARE
di Enrico Ibsen

Parrà strano, per non dire superbo, che si venga a parlare di questa oramai antica e mirabile opera, sulla quale i nostri maggiori hanno da tempo detto la loro. È un dramma che andrebbe dato per dimostrato e pacifico. Tuttavia questo nostro giornale è giovine, e giovini noi stessi, e giovini vogliamo credere i nostri lettori: veniamo a trovarci come vergini a questi spettacoli che ci discendono dai nostri padri: la coscienza ci fa forza e, sebbene la pigrizia sia la migliore delle nostre rare qualità, ci sentiamo di dover derogare. Naturalmente, non scopriamo l'America, ma nemmeno diamo i numeri al lotto.

Noi la Duse non la rammentiamo: siamo venuti troppo tardi. L'Ibsen di quel tempo non lo conosciamo, dunque. Non dobbiamo fare paragoni. Non abbiamo altra impressione se non quella che ci è stata data ieri sera. Dicono che il Norvegese sia uno scrittore relativamente oscuro, piuttosto complicato, da approfondire con riguardo, da esplorare con la maschera. Ma non ci sembra. *La donna del mare* ci è apparsa del tutto limpida, semplice, essenziale, delicata, sensibile con facilità: è un lavoro scarno, perfino; la sua poesia è di stile classico e, curioso a dirsi, omerico; lo slancio e l'impeto sono istintivi e dunque irrefrenabili. Senza dubbio i simboli sono molti, lo « straniero » non è un personaggio vivente, lo sappiamo, ma un'allegoria, resa visibile per comodità pratica, e molti discorsi vanno intesi in senso allusivo; tuttavia, Ellida è appunto quel che è una donna, nel suo mondo interiore quanto mai umana, e i suoi desiderii, le sue impossibilità, sembrano

originali e particolari a lei sola non per altro che perchè si applicano a quello straniero che abbiamo detto essere sensibilmente inesistente: basta dire « l'infinito », « il mistero », invece che questa parola determinante e carnale « straniero », e ogni cosa rientra nella legge comune, nella legge alla quale sono sottoposte vogliano o no le donne che ogni giorno ci danno la mano da baciare, e di rado e preziosamente la bocca. Interpretazioni, perchè mai darne? Si tratta forse dell'istinto della donna, quella che ha coscienza di esistere, beninteso, di quel tormento che aspira alle cose segrete, all'ermetico, all'annebbiato, allo sfuggevole: si tratta forse della condizione necessaria a giustificare dinanzi a se stessa la vita della donna. (Ci vergognamo di scrivere l'espressione consacrata « ideale infranto », in questo caso nondimeno non ridicola.) La scelta finale di Ellida, quando essa si stacca per sempre dallo straniero per darsi in braccio al suo sposo, ecco il trattato di filosofia radunato in un problema momentaneo e dimostrato ragionevolmente. Il mare, il vento, i venti, il variare dei colori profondi dell'acqua così simili alla vena oscura e delicata che le donne hanno alla piegatura del braccio, la parola nordica e per noi magicamente risuonante *fiord*, la nave costeggiante le scogliere, i marinai, le nebbie umide che salgono dalla liquidità, i delfini, quell'atmosfera di acquario in una vasca di alabastro verde e argento, tutto questo dà al dramma una potenza tremolante e svariante, fresca, ventilata, odorosa e quasi romantica: l'attrazione che Ellida sente senza potersene liberare, l'attrazione che Ellida lascia passare perfino nel bambino che muore appena nato, il bambino dagli occhi variabili in chiarità e oscurità, come il colore del tempo e dell'oceano, è — che poca ambizione, esser noi proprio gli ultimi a dirlo — il desiderio dell'infinito che ogni anima d'uomo ha in sorte destinata nascendo,

onda che va e viene, tempestosa e tranquilla, rapinante e cullante.

Il segreto della bellezza della *Donna del mare* è tutto qui. Gli altri discorsi, l'eloquenza di carattere epistolare che a questo punto ci verrebbe assai facile, risulterebbero di dubbio gusto, a lasciarcisi adesso andare, e solamente questo ci interessa, la nostra celeste irrequietezza esplicata. Le creature che erano al nostro fianco palpitavano nel sentirsi così compitate, come un libro si sente compitare dall'uomo: era in qualche sorta una pacificazione, e negli innamorati nascevano le pene e i rimorsi d'amore perduto per incomprensione dell'altro, e le promesse fra sè e sè di nobilitarsi come Wrangel, e guadagnare a quel modo l'anima delle donne, la loro confidenza, e fiducia, e abbandono. Quante complicazioni, ma il giuoco da ultimo così semplice, e soltanto umanità, e che potenza dimostrata nella possibilità di far muovere e parlare allegorie e astrazioni, la vita intrecciata con il sogno, il parlare con il pensare, ogni groviglio sciolto con tanto amore ed entusiasmo. In questo dramma, quanta gioia di vivere, malgrado tutto, e l'idealismo conduce alla felicità dei risvegli mattinali, e diventano alla mano quelle grosse parole che sono « libertà », « responsabilità », « coscienza »; ogni cosa illuminata come l'acqua battuta dal sole sul mezzogiorno, piena di riflessi e specchio a specchio.

GIAN GABRIELE BORKMANN
di Enrico Ibsen

« Non occupatevi di quello che io penso — diceva Ibsen. — Ciascuno di noi agisce o scrive sotto il dominio di una qualche idea. Sono riescito a fare un'opera grande, con personaggi vivi? Ecco il problema capitale. » È sarebbe probabilmente ottima cosa giudicare sotto questo solo punto di vista il teatro del Norvegese: tuttavia, se mai c'è artista cui sia impossibile accostarsi, che sia impossibile comprendere senza essersi prima accostati e aver compreso almeno nelle linee generali la sua filosofia, questi è precisamente Ibsen. Sopra la sua arte sono stati scritti volumi, e in questi tempi di centenario il discorrere che s'è fatto di lui è stato grande: non pretendiamo dunque di mettere a posto una questione tanto delicata e complicata in un articolo di giornale.

Ci toccherà nondimeno, a proposito di questo *Gian Gabriele Borkmann* rappresentato dalle sorelle Gramatica, dar cenno di qualcuna delle nostre idee sullo scrittore che, a parer nostro, è il più grande degli scrittori di teatro dell'epoca moderna; e del quale l'ingegno, sebbene contenga in sè qualche cosa di inesplicabilmente anticordiale, appartiene alla famiglia dei grandissimi, di quelli che si contano sulle due mani. Torneremo dunque a dire che punti capitali del mondo morale e spirituale di Ibsen sono, come tutti sanno, la libertà alla quale deve tendere ogni anima umana, l'esame di quel principio di inquietudine e di sofferenza che ciascuno ha in sè, la speranza in un trionfo finale della fede, la certezza che le tenebre e le menzogne si dissiperanno appena gli uomini avranno abbastanza forza da fissare

gli occhi sulla verità e sulla natura, la divina pazienza dell'amore.

A questa stregua, appare chiaro che l'opera di Ibsen è un'opera di entusiasmo e di fede, contrariamente a quello che a prima vista parrebbe risultare dai suoi drammi, gli eroi dei quali, nella più gran parte dei casi, si inabissano nel fallimento: poichè questo inabissarsi si deve appunto alla mancanza in essi della fede, dell'entusiasmo, dell'amore, come d'altronde quegli eroi medesimi confessano disperati nelle catastrofi dei drammi, mentre, prossimi alla morte, riconoscono tuttavia che la caduta è conseguenza dei loro mancamenti, dei loro peccati, non della essenza della vita e dell'anima umana. Se, in conclusione, essi sapessero affidarsi e seguire la divinità che Dio ha messo in noi, anzichè opporsi ad essa e negarla, i personaggi di Ibsen sarebbero salvi, come il *Faust* di Goethe. E l'opera dello scrittore viene ad essere un invito, dunque, all'entusiasmo e alla lotta, un'aspirazione alla felicità.

Costruita sopra fondamenti tanto vasti, l'arte ibseniana è fatta per toccare l'anima e l'intelligenza di ognuno. Di fatto, ognuno vi trova una spiegazione alle proprie incertezze, una risposta alle domande che noi poniamo alla vita. In qualsiasi tempo della nostra esistenza, noi abbiamo trovato in quest'arte una soddisfazione particolare, adatta al momento: e, potendo oggi scrivere di essa nel modo con cui scriviamo, potremo scrivere in modo diverso, ma sempre con la stessa ammirazione, in un tempo futuro: come diversamente ne avremmo scritto in un tempo trascorso. Segno infallibile appunto dell'universalità e dell'eternità e dell'umanità di quest'arte.

Venendo al *Gian Gabriele Borkmann*, le interpretazioni di questa, che al suo primo apparire sembrò la più semplice, la più ortodossa delle opere di Ibsen,

sono anche troppe, e soltanto di volo potremo accennarle; avvertendo intanto che diamo per conosciuto l'argomento del dramma, poichè, trattandosi di uno scrittore come il Nostro, è impossibile discorrerne se non con gente che lo conosca almeno nella sua presenza formale e materiale.

Chi voglia, vedrà per esempio nel *Borkmann* la tragedia dell'egoismo degli uomini, ciascuno dei personaggi vivendo isolato nel perseguimento di un ideale tutto suo. L'esistenza degli altri che lo circondano non lo tocca se non in quanto può giovare ad ostacolare il raggiungimento della mèta: e, le rare volte che si verifica qualche contatto per così dire meccanico, esso è subito rotto, appena constatatone l'inutilità: così Gian Gabriele, nel terzo atto, trovandosi di fronte, dopo tanti anni, a suo figlio Erhardt, gli domanda con folle entusiasmo di partire insieme con lui verso la redenzione e la gloria: e, conosciuta la decisione del giovane di voler andarsene, solo e libero, con la donna che ama, si allontana istantaneamente da lui, divenendogli estraneo, e perdendo in quel punto ogni interesse, ogni amore, ogni curiosità. Allo stesso modo Gunilde, moglie di Gian Gabriele, è diventata indifferente alla sorte di lui, che pure ella ha tanto profondamente amato, fin da quando, fallito in maniera miserevole e brutale il tentativo che il marito fece di conquistare la gloria, una speranza di vendetta, di redenzione e di vittoria potè essere riposta solo nel giovin figliuolo: per questa speranza Gunilde ha amato e allevato Erhardt: e, come Gian Gabriele, ella considera morto il giovine appena, deliberando di partirsene con l'amata, egli la delude per sempre nei suoi piani. Allo stesso modo, perfino il dolce, timido, buon Foldal si allontana dall'amico Gian Gabriele quando questi, parlandogli spietatamente dell'opera poetica di lui, Foldal, gli nega ogni capacità arti-

stica e lirica. E la tenera figura di Hella Rentheim, sorella di Gunilde e un tempo così disperatamente innamorata del cognato Gian Gabriele, è messa a vivere in questo mondo crudele soltanto per mostrarne, con la sua presenza di anima derelitta e pronta per altrui al sacrificio, tutto il feroce egoismo.

Chi voglia, vedrà nel *Borkmann*, la tragedia della vendetta che l'amore offeso si prende sull'offensore. Nel dialogo che ha luogo al secondo atto fra Gian Gabriele ed Hella, questa grida al cognato che il peccato del quale è detto nella *Scrittura* che non avrà perdono nè misericordia è il peccato dell'avere ucciso in qualcuno la possibilità d'amare. E Gian Gabriele, infatti, ha ucciso, per seguire il suo sogno di conquista, l'amore di Hella per lui medesimo: e ne è stato punito, senza misericordia nè perdono, precisamente in quel sogno, che fallisce torbidamente.

Si vedrà nel *Borkmann* la tragedia dell'orgoglio che tenta di volare così alto da averne bruciate le ali. Si vedrà infine nel *Borkmann* la tragedia della solitudine: poichè nessuno deve rivelarsi a nessuno, nessuno deve sperare o affidarsi ad un altro, nessuno deve contare sugli aiuti dell' amicizia. Chi cederà agli inviti alla confidenza, chi non riescirà a vivere di sè solo e in sè solo verrà punito precisamente in quelle cose che ad altri avrà confidato, per le quali ad altri avrà chiesto appoggio. Così Gian Gabriele, che per credere al suo sogno aveva dovuto rivelarlo a quell'Inkel che lo tradirà: così Foldal, che per credere nel suo talento poetico aveva dovuto chiedere a Gian Gabriele un giudizio sui suoi componimenti lirici: così Gunilde che per vendicarsi della sconfitta sofferta dalla sua famiglia cresce il figliuolo nel disprezzo per il padre.

Ma queste sono osservazioni aride e per così dire chimiche. Si sa che la bellezza e la grandezza di Ibsen

sono più che tutto nella umanità raffinata e squisita e particolare dei suoi personaggi e delle loro passioni, ricche di significati morali e spirituali. La sofferenza di questi eroi è sempre elevata e sacra, dovuta a tormenti delicati e profondi. In *Gian Gabriele Borkmann* esiste durante tutti i quattro atti un senso di pietà sublime, di commiserazione accorata, una reverenza dolcissima e tenerissima: vi è amore, dolore, speranza, entusiasmo, preghiera, resi con una distinzione, una discrezione, un tremito addirittura commossi. Le figure di Hella, di Gian Gabriele, di Foldal, sono fra le più belle e profonde che il Poeta abbia saputo inventare. Si tratta di uomini e di donne come uomini e donne siamo. Il « problema capitale » di cui parla Ibsen all'inizio di questa nota è risolto nel modo più favorevole a lui: anche se non ci occupiamo di quello che egli pensa, l'opera che egli ha scritto è grande.

PEER GYNT

di Enrico Ibsen

Peer Gynt, grande opera, ha, come tutte le grandi opere, questo di buono: d'essere una stoffa nella quale ciascuno può tagliarsi l'abito che va bene per lui, per ogni moda della sua anima, e di non avere insomma niente di sicuro e di definitivo. Bianco un giorno, può sembrare nero il giorno seguente. Dunque, per quanto non si tratti davvero di scoprire Ibsen, ci corre forse l'obbligo di informare i lettori della nostra idea in proposito.

Motivo per cui, segue mattone.

A chi gli domandava il significato di qualche passaggio piuttosto oscuro (per esempio della scena dei Troll, la quale del resto è ammesso possa essere interpretata come un sogno dell'eroe) Ibsen rispose una volta: « Non c'è nessun significato, non vuol dire assolutamente nulla di più di quel che appare ingenuamente ».

Mandando per buona questa interpretazione della più complessa opera di uno scrittore fra i più allusivi e intenzionali del mondo, potremmo dire che *Peer Gynt* è un poema strettamente poetico — in ispecie nella prima parte — che narra la vita di un furfantello del Nord, ingenuo e fantasioso nella gioventù, egoista ed epicureo nella maturità, penitente e malinconico nella vecchiaia. La poesia di questo personaggio ha perfino qualcosa di comune con la poesia della favola di Pierretta narrata da Lafontaine, gli elementi fiabeschi e popolari non mancano, il colore locale sfoggia tinte superbe, e la morale potrebbe essere « una capanna e il tuo cuore ».

Spiegazioni troppo facili. Quando si ha a che fare

con gente del Nord, non si può sperare di non imbattersi in nebulosità, simboli, complicazioni morali. Sono lune che hanno senza scampo un alone tanto fatto, e il torbido incanto della loro luce fredda procede da quell'alone.

Rammenteremo quindi di volo che tutta l'opera teatrale di Ibsen è indirizzata ad abbattere le famose « menzogne della Società », il filisteismo, la morale borghese e via di questo passo. E, sebbene quasi ogni lavoro di Ibsen trovi la sua critica in un altro lavoro dello stesso Ibsen, c'è da credere, tirate le somme, che il precetto di lui sia questo: « Fai quel che vuoi, basta tu lo faccia con fede ed ingenuità », ossia « sii te stesso ».

Peer Gyunt è certamente il lavoro più spontaneo di Ibsen, il suo eroe è il più cattolico dei suoi eroi, appunto perchè è il più indisciplinato e sofferente. In modo sommario, Peer Gynt adempie alla sua funzione fin quando non riflette ai suoi atti e riesce ad essere in regola con se stesso. Quando, riuscito vincitore perfino del Gran Tortuoso — cioè dell'ipocrisia sociale — si lascia tuttavia scuotere dalle parole della « donna vestita di verde », che egli ha amato per un'ora soltanto, e teme di non avere il diritto di amare Solveig perchè non può darle un cuore e un corpo vergine; quando cioè sopporta di avere della vita sentimentale e morale una concezione simile a quella che ne ha l'altro eroe ibseniano, Brand; quando abbandona Solveig per « portare da solo il suo grave fardello », Peer Gynt cessa di essere se stesso. L'atto che egli compie è, secondo la morale comune, un vero e proprio « nobile » sacrificio, poichè egli rinuncia, e lo sa, all'amore e alla felicità: dovrebbe dunque aumentare di valore, essere soddisfatto di se stesso anche nella sofferenza: mentre invece perde ogni qualità di poesia, di ordine, di one-

stà, di bontà. La sua vita diventa un errore e un errare senza fine e senza pace: non soffre, ma vive nell'incertezza: e l'incoronazione a imperatore dei pazzi, nell'atto quarto, non è priva di un significato terribilmente positivo; poichè Peer Gynt si è comportato da pazzo volgare abbandonando la donna che amava e che lo amava.

Alla fine, questa sorta di Faust contemporaneo si salva dalla dannazione e sfugge alle unghie del « Fonditore di bottoni » ossia della Morte, soltanto per un atto di fede verso l'amore, verso la dolce Solveig che ha continuano ad aspettarlo per tutta la vita. (Atto di fede del resto piuttosto passivo che attivo, il cantico finale partendo da Solveig e non da Peer Gynt, il quale si limita ad ascoltarlo ed accettarlo.) E, come Faust, Peer Gynt è redendo dalla forza del suo pentirsi.

Per noi, che ne parliamo a sessantun anni di distanza, per noi che siamo del Sud, quest'opera è certamente grandissima ma non altrettanto interessante nella sua parte morale. Oltre tutto, noi siamo grazie al Cielo cattolici e abbiamo una tradizione di costumi e di convinzioni che fortunatamente ci impedisce addirittura di comprendere, nonchè di praticare, la psicologia protestante, la più fredda, crudele e odiosa che ci sia. Le ripugnanze sacrosante che ossessionavano Ibsen noi non le conosciamo e, se abbiamo molte opinioni da combattere, non sono di certo sul genere di quelle. Assai spesso, secondo il nostro parere italiano, Ibsen vuole sfondare porte per noi spalancate: e le battaglie che egli combatte non riescono ad appassionare che la nostra intelligenza, non il nostro cuore. Spontaneamente, noi staremmo per la « spiegazione troppo facile » che abbiam detto. E se *Peer Gynt* ci sembra una grande cosa è per i suoi particolari poetici, per le scene, poniamo,

della morte di Aase, dei racconti fantasiosi di Peer Gynt, e del ritorno di lui a Solveig: scene costruite sopra sentimenti addirittura elementari e vecchi da quanto il mondo, toccati con una mano di delicatezza preziosa.

A noi piace in *Peer Gynt* quello che c'è di aereo, di fantastico, di ingenuo: insomma piuttosto la prima parte che la seconda. Come sempre, preferiamo la messa alla predica, al sermone.

SANTA GIOVANNA
di G. B. Shaw

Si sa quanto i lavori di G. B. S. abbiano di contenuto polemico, accattabrighe e filosofico; e come, per quel che tocca questo lato, l'autore si faccia la critica da se stesso, a forza di prefazioni; e come queste prefazioni siano così robuste da lasciar perfino credere che soltanto per metterle in circolazione e farle leggere siano stati scritti la commedia o il dramma. Su questa parte, dunque, non possono esserci inganni nè sviste, e le intenzioni dell'Irlandese in questa *Santa Giovanna* non ci resta che informarcene prendendole pari pari dalle prime cento pagine del volume.

Diremo perciò a colpo sicuro che questa « cronaca drammatica » vuol essere raccontata in modo strettamente imparziale. L'autore non difende la Pulzella e non l'attacca: non l'odia e non l'ama, almeno in teoria; non la giudica. Siamo per dire che la fotografa, puramente e semplicemente. Al più, può parerci che la stimi, come quella che fu « il primo generale in Francia a condurre la guerra secondo un concetto realistico napoleonico » dando la debita importanza alle artiglierie; che si dimostrò « la pioniera del modo di vestire razionale delle donne »; che fu una giovane sana, robusta, ardita, decisa a raggiungere il suo scopo, coraggiosa, istintivamente geniale. Le ragioni delle vittorie di lei, Shaw le trova del tutto umane e naturali; e specifica di volo che la faccenda delle visioni e delle voci va intesa come si possono intendere i temperamenti a esuberanza fantastica, i quali esistono anche nel mondo contemporaneo. Le ragioni della caduta e del martirio le trova nella presunzione intollerabile e inammissibile, « com'era per Cassio la presunzione di Cesare », di vo-

lersi mettere sopra la Chiesa e il Potere, i Vescovi e il Re; e in quell'aver lei sempre ragione e gli altri torto, come già era accaduto per Socrate, tanto che questi altri non potevano continuare a mandar giù la figura da cretini che Giovanna li obbligava a fare. Colpevole quindi, per gli uomini di allora, di essere nazionalista — in quanto voleva dar la Francia ai Francesi, e quindi attaccava alle basi il feudalesimo; e di essere protestante — in quanto sosteneva d'essere in comunicazione diretta con Dio e con i Santi, e quindi scavalcava l'autorità della Chiesa e intendeva far parte, da viva, della Chiesa Trionfante, dimenticandosi della Chiesa Militante.

Non aveva torto lei e non avevano torto gli altri. Il processo fu regolare sotto tutti gli aspetti: il giudice vescovo Pietro Cauchon, mosso da onestà e da istintiva pietà, cercò in tutti i modi di salvare la ragazza, decidendosi ad immolarla soltanto quando lei stessa gli ebbe chiuse tutte le vie di perdono e di commutazione di pena. D'altra parte, anche la sentenza di riabilitazione emanata da Roma venticinque anni più tardi fu egoisticamente umana, servendo a confermare la stabilità e la legalità della corona del re Carlo il Vittorioso, messo sul trono da Giovanna. E dunque, niente melodramma, niente felloni, niente eroina romantica; ognuno in pace con se stesso e con la storia, avanti a Dio e avanti alla Patria. Non uno dei personaggi del dramma poteva ragionevolmente agire in modo diverso da quello con cui agì. Al giorno d'oggi, insiste Shaw, le cose sarebbero andate — e in molti casi della guerra europea sono andate — allo stesso identico modo.

Questo è quel che dice Shaw. Naturalmente, e basta conoscere di che panni egli vesta, il ragionamento è dimostrativo con la massima chiarezza, e nei particolari più minuti. Più naturalmente ancora, l'inganno, dato

che si tratta di un illusionista della magica forza di Shaw, c'è, o meglio ce ne sono due. Il primo è che Giovanna, durante tutto il processo si rifugiò costantemente nel grembo della Chiesa Militante, e si appellò sempre al Papa dimostrando quindi di non aver nulla di quella presunzione e di quella eresia che più tardi fu la luterana. Il secondo che il vescovo Pietro Cauchon non ebbe nessuna pietà e nessun amore per lei, ma anzi si comportò nei suoi riguardi come uno che tenesse dalla parte degli Inglesi, che fosse venduto agli Inglesi. Ma questi gusti sono proprio di quelli che si prendono gli uomini imparziali, ai quali i conti finiscono sempre col tornare; e che, per non essere di nessuna parte, sono poi della parte più parziale, che è quella loro, degli uomini di ingegno. A buon conto nei sette quadri non c'è una parola che faccia una grinza, tutto è limpido, e il pubblico più sospettoso deve di necessità mettersi il cuore in pace fin dalle prime battute.

Teatralmente e artisticamente parlando, nei riguardi di ciò che *Santa Giovanna* è per il pubblico, tutte queste sono chiacchiere, fatte per interessare i dialettici. All'atto pratico, quello della rappresentazione, le discussioni e gli avvertimenti di questo genere passano in ultima linea. All'atto pratico, *Santa Giovanna*, protestante o no, nazionalista o no, santa o no, è un'opera di una bellezza in alcuni momenti addirittura prodigiosa, in alcune parti discendente in linea diretta dal gran Shakespeare, in alcune volate poetica di una poesia raramente raggiunta anche dagli scrittori più grandi del nostro tempo. La conosciuta ironia satirica di Shaw si dimentica in qualche istante di se stessa, e il gelido scrittore si trova ad essere cullato fra le braccia della più autentica e commossa lirica: le trovate e le abilità sceniche, di una semplice limpidità, gli servono da scalino per arrivare al canto purissimo, e il raccontatore imparziale si lascia

prendere dalla commozione, davanti a Giovanna, come Omero davanti ai suoi eroi.

La « cronaca » è divisa in sette quadri. Nel primo, la Pulzella trova la strada di farsi soldato e di andare alla Corte. Nel secondo scova il pauroso re Carlo di fra i cortigiani e lo persuade alla guerra e all'assalto. Nel terzo, quando al suo arrivo sulle sponde della Loira il vento si volge di sfavorevole in favorevole, fa riportare agli Armagnacchi la prima vittoria sugli Inglesi. Nel quarto, i nodi di cui abbiamo parlato in principio cominciando a venire al pettine, viene montata la macchina della stregoneria per condannare la Santa al rogo. Nel quinto, Carlo è creato re a Reims, e gli incitamenti di Giovanna a prender d'assalto Parigi riducono allo scetticismo e al fastidio perfino i diretti beneficati da lei. Nel sesto, il tribunale ecclesiastico interroga la dolce martire e la manda al rogo. Nell'ultimo, venticinque anni dopo, quando la memoria di lei è stata riabilitata, al re Carlo, oramai chiamato il Vittorioso, appaiono con lei tutti i personaggi del dramma, a dire le loro triste ragioni: e, tanto perchè non ci si dimentichi che sempre Shaw è, un signore in marsina, cilindro e guanti bianchi, secondo la moda attuale, viene ad annunciare che la strega, dopo essere stata Venerabile e Beata, è adesso, dal 1920, contata fra i Santi maggiori.

Gli spassi sarcastici che Shaw è abituato a prendersi alle spalle degli Inglesi e degli spettatori hanno naturalmente la loro parte, e brillano qua e là, anche nei momenti più emozionanti. I divertimenti politici e filosofici anche: e, nella seconda parte del secondo atto, Riccardo di Warwich e i due preti — il francese e l'inglese — discutono con la finezza e l'eleganza sofistiche che mettono nelle loro argomentazioni i più noti eroi di Shaw. Ma, oltre questo, lo scrittore di malafede che tutti conosciamo si concede con maggior ab-

bandono del consueto agli slanci di una buona fede genuina e a momenti patetica. Shaw non rinuncia a far gridare al re Carlo, subito dopo la sua unzione, che l'olio santo puzzava di rancido: ma, un momento appresso, fa dire a Giovanna, la quale comincia a comprendere la sua sorte fatale, le parole più addolorate e patetiche che ci potessimo non aspettare da un tale scrittore. Lasciando andare le dimostrazioni e le prove del nove, Shaw si mette a cantare con una voce tanto inaspettata quanto delicata.

I suoi personaggi rivestono quella *species aeternitatis* nella quale evadono dal tempo e dalle contingenze per salire all'immortalità. Il quadro del giudizio ci sembra una delle cose più eccezionalmente belle di questo secolo, e sopporta qualsiasi paragone. A tratti, la rappresentazione ha un fascino da mistero sacro, aristocratico e popolare; i casi, l'avventura, diventano di una umanità privilegiata e rara; gli spettatori si dimenticano di tutto ed ascoltano le parole con la stessa ingenuità, la stessa accoratezza che dovevano avere gli spettatori del Medio Evo per le piazze del mondo cattolico. Le soddisfazioni che Shaw regala sono tanto per il cuore quanto per l'intelligenza, e una volta almeno possono essere miracolosamente d'accordo sia gli intellettuali che gli elementari, sia gli adoratori delle parole che gli adoratori del « celeste pulpito ».

Penetrati fin dentro dal genio di Shaw, diciamo che questa *Santa Giovanna* è veramente l'opera più bella di lui, quella in cui tutte le sue portentose qualità risultano attive e concordanti, proporzionate, reagenti l'una sull'altra, dolcissime perfino. In un'atmosfera così distante da noi, attraverso fatti così separati dalle nostre curiosità moderne, abbiamo sentito senza scampo un'umanità fondamentale e sostanziosa, presa alle radici, dimostrata con verginità ed eleganza.

LA GRANDE CATERINA

di G. B. Shaw

Per quel che tocca le commedie di Shaw non bisogna mai tralasciare, nel tirar le somme, di fare il debito posto alle soddisfazioni e ai gusti che l'autore si è voluto cavare nei riguardi del pubblico e degli Inglesi, che nel suo caso particolare vengono ad essere una stessa cosa. Queste voglie noi le conosciamo e, non foss'altro, uno che da noi Italiani le ha di sovente e di sovente se le leva è Petrolini; il quale, come si sa, prende il pubblico addirittura a partito e solleva i più grandi entusiasmi appunto a forza di insultarlo e di manifestargli il suo disprezzo in tutti i modi.

Sono desiderii in un tal qual modo istrioneschi, ed anche Shaw, ingegno fino se mai ce ne furono, diventa a tempo e luogo istrione la sua parte, quando si prende tali spassi. L'intelligenza di Shaw è stata tante volte paragonata nel suo scintillio a un brillante levigato e sfaccettato, e la sua forza è tale da riuscire a far dell'arte, e genuina, con qualsiasi soggetto; magari, come si diceva della musica di un grandissimo, con la lista del bucato. Il divertimento che si gode nel vedere Shaw giuocare con questa sua intelligenza è immenso, e la bellezza di qualcuna delle sue commedie consiste tutta in questo giuoco. Si consideri per di più che, per quanto si possa da parte nostra godersela nel sentir prendere in giro la psicologia e il puritanesimo inglesi, le punture non passano mai la prima pelle; e che molte di queste punture ci sfuggono addirittura, tanto è diversa l'anima italiana da quella britanna. Nondimeno di arguzie, sofisticheria, ironia, malignità e strafottenza ne resta sempre quanto basta per tener su un lavoro

intero, anche di fronte a un pubblico come il nostro. E una nuova dimostrazione s'è avuta con questa *Grande Caterina*, dove, a conti fatti, non c'è altro da cercare.

Il pretesto della commedia è tra i più futili e disordinati. Un ufficialetto inglese il quale, messo a tu per tu con l'imperatrice di tutte le Russie, non ne risente il fascino, in nessun senso; la frequenta con lo stesso stato d'animo che avrebbe nei riguardi di una qualsiasi borghese, fa il piccoso e il bizzoso, mette i suoi punti d'onore assolutamente dove non andrebbero messi, e insomma irrita la dispotica donna al segno di correre rischi grossi, tortura, fustigazione, decapitazione e così via. Trattandosi di una bolla di sapone, è naturale che alla fine essa scoppi, e la magica iridescenza ricada in pulviscolo acqueo: l'ufficiale torna in Inghilterra, dove sposerà la sua casta fidanzata, e Caterina torna ai suoi amori e ai suoi capricci.

L'ossatura del lavoro è appunto la satira della psicologia inglese, quale essa è. E probabilmente è sempre stata: ma, in ogni modo, Shaw si infischia altissimamente delle contingenze di tempo e luogo da lui stesso create: ambiente, personaggi, suggerimenti storici, ogni cosa è data per burla, senza preoccupazione di verità: quella Caterina, quel Potiemkine, quell'ufficialetto, è tutta gente di stile ventesimo secolo, che per una qualsiasi fantasia ha messo costumi e vive in sale teoricamente del Settecento. Il signor di Voltaire e il re Federico di Prussia, i cui nomi ricorrono ogni poco, stanno lì per farsi insultare e prendere a gabbo, irriverentissimamente; e, poichè sono in ballo la regalità, l'assolutismo e l'etichetta, anche essi sono smontati, fracassati, sparpagliati qua e là. L'ingenuità propria ai teatri di marionette e ai melodrammi, fa il giuoco di Shaw che se ne serve malignamente, prende gli elementi che

gli fanno comodo, mescola costumanze e arbitrii, verità e fantasie, cose serie e buffonate, balli e rapimenti.

Al terzo atto la trovata è quella addirittura pagliaccesca di Caterina che fa interminabilmente il solletico all'Inglese, legato ai suoi piedi: il quale Inglese continua a regolarsi anche in quelle condizioni, e malgrado gli irresistibili scoppi di riso nervoso, con tutta la serietà puritana, la psicologia allarmantemente *shocked* propria alla sua razza: e, al termine di questa ridicola tortura, approfitta del momento del perdono e degli addii per fare una tirata sulle dolcezze dell'*home* domestico, parola che nella traduzione inevitabile di « focolare » perdeva molto della sua giustezza allusivamente satirica.

La meccanica di Shaw è nota, e quanto sia divertente. Ieri sera era adoperata perfino con eccesso, si arrivava alla brutalità, alle urla, al manesco, al clownesco. Shaw era in vena di allegria, e tutti i mezzi gli eran buoni per arrivare allo scopo, grottesco, paradossale, epigrammatico. L'eleganza, così nativa nel nostro autore, era mascherata con qualche grossolanità, e ci piacerebbe aver veduto il pubblico inglese di fronte a enormità simili. Il pubblico romano non ha mostrato di divertirsi molto. Un buon capo di famiglia, in un palco delle nostre vicinanze, rimpiangeva di non essere andato invece alla *Bajadera,* operetta di Kalmann: e certamente, se il teatro si considera solo come intrigo, speculum vitae, insegnamento morale e così via, molti saranno tornati a casa di cattivo umore.

La parte più fina, quella per la quale le esercitazioni dell'intelligenza sono un divertimento di per se stesse, ha applaudito con qualche calore. Il solito signore d'ingegno, che non manca mai in nessun teatro e a nessuna prima, ha nondimeno trovato modo di piazzare il suo fischio solitario, unico e timido.

IL GABBIANO
di Antonio Cecof

I drammi di Anton Cecof son della fine del secolo passato: e trent'anni dopo, peggio dei tre moschettieri di Dumas, qualcuno fa ogni tanto la prova di recitarli al pubblico italiano. Ma veramente bene queste prove non riescono mai: un po' colpa degli attori, i quali hanno temperamento ed abitudini troppo discosti dallo stile russo, e molto per colpa degli spettatori, abituati oltre tutto a prendere ogni cosa alla lettera, a non sapere pensare neppure per un minuto in sede astratta, troppo prevenuti contro la malinconia filosofica, troppo frettolosi, sommarii e distratti.

Che l'arte di Cecof sia pessimista anche troppo lo riconosciamo noi per i primi, noi che lo teniamo in grandissimo conto e grandissimo amore: pessimista, desolato, senza speranza, rassegnato, pauroso, negatore, malsano, ma quanto altro ancora si dica non ci persuaderà mai a rinnegarlo. Del resto, come fare a prendere la vita con tanta allegria quanta consigliano, e, a questa stregua, che dovremmo pensare di Leopardi? Tutte le teorie sono buone, basta che si arrivi all'arte, e in fondo non abbiamo nulla da rimproverare a Tristano quando, nel *Dialogo* del grande Giacomo, risponde all'amico: « Che v'ho a dire? Io aveva fitta in capo questa pazzia, che la vita umana fosse infelice ».

Ma questa « pazzia », confessata ironicamente da Tristano, i nostri pubblici la giudicano tale seriamente e alla lettera. Gli amici borghesi che ci accade di frequentare ci confessano di non saper giustificare i colpi di pistola che gli eroi di Cecof finiscono per tirarsi nella testa, e di non riescire a darsene pace: sembra loro

che quella gente si preoccupi un po' troppo delle amarezze della vita, forse perchè essi stessi se ne preoccupano troppo poco, la metafisica restando di gran lunga la minore delle loro occupazioni. E a questi patti si capisce che il mondo dello scrittore russo riesce inesplicabile, intollerabile e talvolta perfino leggermente ridicolo. « Quante storie! » è una critica facile, ma assai convincente, per le persone di nervi tranquilli, alle quali l'intelligenza appare press'a poco come una forma di nevrastenia pericolosa, e la scrollata di spalle è pur sempre la migliore delle confutazioni.

Con questi argomenti, imbattibili come tutti quelli fondati sull'odioso e potentissimo buonsenso, il teatro di Cecof è facile distruggerlo in un baleno. All'ingenuità degli spettatori, il mondo di questo teatro appare inumano ed anormale; tuttavia crediamo che si tratti invece di un mondo quanto mai umano e normale, guardato con la lente del verismo: s'intende non del verismo alla Zola, in realtà così romantico e fantasioso nelle sue esagerazioni e partigianerie, ma del verismo fotografico, staremmo per dire intimista, schivo delle parole, espresso in tono minore, con povertà, umiltà, e a braccia conserte. Gli uomini di questo mondo non appartengono alla razza dei « come soffro, quanto son bello », le loro sofferenze non vengono dall'esterno ma dal loro stesso interno, e sono di qualità spirituale anzi che materiale. Ognuno di essi è amareggiato dalla propria vita, qualunque essa sia: vogliamo dire che odiano la loro sorte, soltanto perchè è la loro sorte, e d'altra parte si rendono conto che, se fosse dato cambiarla, si metterebbero subito ad odiare quella scelta in cambio: non riescono tuttavia ad uccidere il desiderio e l'aspirazione e, una volta fissatisi su qualche cosa impossibile da ottenere, finiscono per togliersi la vita.

Questa filosofia, che parrebbe dovesse essere alla

portata delle menti più umili, tanto è praticamente divulgata e vissuta, riesce invece, a quanto pare, difficile da comprendere alla maggioranza del pubblico: il quale forse non è capace di districarla dai discorsi dei personaggi, i quali han tutta l'aria di parlar sempre d'altro. Nelle commedie di Cecof ognuno ha preso un dirizzone che lo obbliga a dir sempre le medesime cose: a ognuno la vita s'è congelata in una forma dalla quale non gli è possibile uscire. Accade che, nelle conversazioni che queste persone hanno tra loro, il legame resta nascosto, e sembra si tratti di tanti monologhi alternati l'un l'altro: risulta evidente allora l'egoismo fondamentale di ogni uomo, la incomunicabilità e, al contrario di quel che avviene in Pirandello, nessuno si preoccupa dello « specchio » e dell'« uno, nessuno e centomila »: tutti sono isolati, staccati, guardandosi dentro, in relazione soltanto a se medesimi, non agli altri, e perfino l'amore è generalmente in essi una passione egoistica, chiusa, oscura, ostinata silenziosamente.

Un procedimento di questo genere cagiona naturalmente una qualche monotonia, almeno nell'apparenza immediata: « è un fatto che le commedie di Cecof, sembra non vi accada mai nulla, mentre invece sono piene... » di fatti, amori, odii, revolverate, fughe, abbandoni, ritorni, peripezie finanziarie, catastrofi e morti. Ma il racconto o la visione, del fatto come fatto, hanno durata brevissima, e vengono dati nella maniera più semplice possibile: il resto del tempo è occupato dalle riflessioni e dalle conseguenze che ogni personaggio ne risente. E' un teatro perfettamente sentimentale, sebbene di apparenza antiromantica, delicato sebbene di apparenza banale, pieno di sofferenze sebbene di apparenza rassegnato, conseguente, semplice, umanissimo, preoccupante.

Quanto all'argomento del *Gabbiano* non staremo a

raccontarlo, non ha grande importanza, e in conclusione abbiam finito a parlare piuttosto del teatro intero di Cecof che in particolare di questo suo dramma; il quale è tuttavia uno dei migliori lavori dello scrittore. La verità è che non c'è da spiegare nulla a nessuno, e che in questi casi si scrive soltanto per quelli che sono già convinti, come siamo convinti noi. Cosa ci possiamo fare? noi amiamo moltissimo Anton Cecof, ma quello che si dice moltissimo: nei caratteri dei suoi personaggi troviamo una quantità di punti che ci interessano strettissimamente; se nella vita si recitasse noi reciteremmo proprio a quella maniera e, poichè nel *Gabbiano* c'è tra gli altri un letterato che fa di continuo la diagnosi della sua malattia intellettuale, è successo che ci sembrava parlasse in luogo di noi, che letterati mezzi siamo o ci illudiamo di essere. Con questo non vogliamo dire, si rassicurino gli scarsi amici, che finiremo per tirarci anche noi qualche precisa revolverata nella testa: nessuno è più lontano da tali esercizii riflessi e sportivi; e facciamo di questi pettegolezzi personali per rassicurare coloro che, spaventati anzichenò, vanno dicendo che l'arte di Cecof è deleteria, poco virile, nichilista e incitante al suicidio: tutto sta a intendersi, e separare la speculazione intellettuale dalla pratica. Per conto nostro, l'arte di Cecof la stimiamo sanissima.

A buon conto ci stiamo accorgendo che non è facile fissarne gli estremi: si tratta di cose tanto sottili, labili, di parole procedenti per associazioni profonde e misteriose, di accenni così fuggevoli. Insistere non torna conto. Per chi lo vuol sapere, la nostra opinione è che si tratta di una bellissima commedia, piena d'ingegno e d'interesse. Ne facciamo una questione di fiducia, e con quelli ai quali non piace non legheremo mai.

TROIS SOEURS
di Antonio Cecof

Anton Cecof non ha mai avuto troppa fortuna presso i pubblici italiani, compreso quello di Roma. *Il gabbiano* e *Lo zio Vania* non hanno detto nulla di buono agli spettatori, *Il giardino dei ciliegi* se la cavò per il rotto della cuffia e, Dio ne guardi qualcuno provasse a rappresentare *Ivanoff*, verrebbe randellato per due ore sulla pianta dei piedi, all'uso turco, non appena il sipario calasse sul fatto che il protagonista *se jette de côté et se brûle la cervelle*.

Ringraziamo dunque il Cielo se *Trois soeurs*, messe in scena dalla Compagnia Pitoeff, sono riuscite a salvarsi e ad ottenere che ogni finale d'atto venisse acclamato con una confortante intensità: merito della immensa simpatia e comprensione che Ludmilla e Giorgio hanno ottenuto qui a Roma, da un lato, e merito dall'altro della interpretazione che ne è stata data, tenuta in uno stile leggermente caricaturale che trovava la sua spiegazione nell'avvenimento verificatosi fra Cecof e noi, ossia la rivoluzione russa.

Cecof non è uno scrittore cordiale. Il suo mondo è desolato, qualsiasi avvenimento si produca in quell'atmosfera *n'a jamais aucune importance* e, come dice qualcuno dei suoi personaggi, *nous ne savons même pas si nous existons*; figurarsi il resto e le conseguenze. Motivi per cui in questi drammi non avviene mai assolutamente nulla, se ne tolga qualche assassinio o suicidio che arrivano sempre troppo tardi e subitaneamente, senza aloni nè influssi; e i personaggi si limitano a parlare ciascuno per conto proprio, senza tener conto di quanto dicono i loro *partenaires*, e percorren-

do una strada parallela alla strada altrui: le volte che queste strade miracolosamente si incrociano non succedono urti nè accostamenti: appena un saluto e via di nuovo, in solitudine.

È facile accorgersi che gli eroi di Cecof soffrono tutti di qualche mania, secondo una maniera che Gorki ha poi rilevata esagerandone l'elemento diabolico. Quelli di Cecof non sono, al contrario, insatanassati, ma avviliti e remissivi; Gorki è un ribelle e Cecof un martire, il primo finisce al manicomio o in galera, il secondo va cantando e chiedendo l'elemosina per le strade.

Tuttavia, l'agevole accusa, nei riguardi del Nostro, di disfattismo, decadenza e vigliaccheria, non ci sembra da sostenere onestamente. Cecof è un poeta, e si sa che i poeti sogliono essere disperati: e nondimeno hanno sempre per loro una « lampada ch'arde soave », il lumicino che nelle favole brilla lontano lontano. Anche conoscendo che a quella luce e a quel riposo essi non arriveranno mai, pure camminano verso di lei: in altre parole essi si nutrono di speranze che sfogano in tante lacrime, e la loro fede è tanto più intatta quanto più disperata.

In *Trois soeurs* l'argomento è ancora più elementare del consueto: Olga, Mascia e Irina, orfane di un colonnello dell'esercito, vivono in una cittadina di provincia, della quale sopportano la noia e il grigio tenendosi per la casa ufficiali e ufficialetti del reggimento di una guarnigione. Il loro scopo è uno solo, tornare a Mosca, dove saranno certamente felici: tutto il resto è contingente e transitorio, sofferenze di passaggio. E perfino l'uccisione in duello del fidanzato della minore di esse non ha che valore di episodio. Ma nessuna di loro andrà mai a Mosca, nessuna di loro raggiungerà mai quell'ideale, ed esse continueranno sempiternamente a vivere con Andrea loro fratello, con la moglie di lui

Natalia, donna infedele e perversa, con Fedor Litich, marito di una delle tre.

In quest'ambiente tutto è immobile, tutto è inutile. Ciascuno ha un suo incubo, del quale parla, del quale nessuno degli altri si preoccupa. Ciascuno è solo, ha una speranza per sè, non ne ha alcuna per gli altri. Eppure le tre povere sorelle formano con il loro amore un tutto inscindibile benchè tripartito, compatte nel loro personale egoismo, compassionevoli nella loro insofferenza. E il dramma si chiude con un inno all'avvenire, con una fiducia inabbattibile nel destino, con una dichiarazione di entusiasmo dolcissimo.

Nella sua tristezza, questo lavoro è rincorante. D'altronde, ci si ritrova quell'aspirazione all'infinito che è grande parte dell'arte di Ibsen e si incontra quasi dovunque alla fine del secolo scorso, interpretata in modo vario secondo la latitudine e longitudine. Per quanto le parole abbiano una importanza somma, quel che conta sono le idee informatrici, e tutte le lingue son buone. In Anton Cecof è possibile addirittura riconoscere il precursore e il pontefice dell'intimismo e del silenzismo, i suoi eroi non dicono mai nulla di definitivo, ogni cosa è in tono minore: nessuno ha mai torto o ragione, essi sono partigiani della teoria di Manzoni e, come nella vita, non sono mai nè completamente simpatici nè completamente antipatici, ostinati ma rinnegantisi, impersuadibili ma rinnovantisi.

IL GIARDINO DEI CILIEGI

di Antonio Cecof

Dunque, di tutto quello che sul conto dell'arte di Cecof hanno scritto da più di vent'anni i suoi critici, i suoi ammiratori e i suoi avversari, la più gran parte è falsità. Ci tocca cancellar tutto, passare la spugna sulle convinzioni più radicate ed elementari, ricominciare con una pagina bianca, e lì sopra tentare di cavarcela *ab ovo*. Di Cecof ci avevan sempre parlato tutti, senza eccezione, come di uno scrittore grigio, negatore, rinunciatario, morbido, decadente: che sa appena credere a un futuro molto lontano, vago, talmente imbevuto di sogno da non avere alcun rilievo pratico, credibile. Cecof doveva essere lo specchio migliore di quella psicologia malata che è accennata in Tourgheniev, investe i tre quarti di Dostoieschi, sbocca infine nell'avventura di Rasputin, e appare in definitiva come la cagione prima dell'esplosione rivoluzionaria. Cecof era un succube, una sorta di intimista la cui tetraggine disperata aveva una profondità tale da meritare pagine e volumetti di studio e di commento: era un maestro della rassegnazione, che aveva un'anima malata quanto il suo corpo, tisico nello spirito allo stesso modo che nei polmoni. E, per quanto con questa interpretazione di lui fosse difficile accordare una parte non indifferente della sua opera (almeno un quarto delle sue novelle e tre o quattro atti unici, brillantissimi di ironia e di malignità soda e sana), ciascuno di noi aveva accettato quel malinconico punto di vista, ed era pronto a prestar giuramento in conseguenza.

Pensare che non è vero niente. Che cantonata; i nostri maestri che si interessano alla letteratura russa. A monte. Zero e zero fanno scarabocchio. Il più bello

si è che i nostri attori, dominati dalla funerea concezione che abbiam detto, affrontavano il teatro di Cecof tenendo in mano dalla prima battuta all'ultima una cipolla tagliata per ogni mano, e lacrimando di conseguenza fino a riempire di umidità le sale in cui malauguratamente recitavano. Sono rimaste memorabili alcune interpretazioni della Gramatica nel *Gabbiano*, della Melato nel *Giardino*, di Palmarini nello *Zio Vania*: eccellenti persone, che senza aver capito nulla hanno portato alla catastrofe quei lavori, davanti a un pubblico che dopo mezz'ora di monotona lamentosità cominciava a pensare al cielo azzurro come il prigioniero alla libertà, e, concependo contro di lui un inestinguibile odio, si dava a fischiare uno scrittore tanto testardamente iettatore. Sta di fatto che Cecof da noi era conosciuto soltanto come uno da affrontare soltanto avendo in mano le chiavi, le belle chiavi femmina delle case d'un tempo.

Ed ecco qua. Abbiamo invece imparato, toccato con mano che Cecof è un artista divertente, spiritoso, satirico: che non è uno smidollato ma anzi un ribelle, che prende in giro i suoi più rappresentativi eroi, che non consente con loro ma invece li detesta. È un osservatore spietato, che non rinuncia a tirare la più piccola delle frecciate, un denunciatore, un ironico: è uno che vuol far ridere a spese dell'intimismo (naturalmente di un riso amaro, del riso che è proprio all'uomo di talento), è uno che dà uno spintone ai suoi sciagurati eroi, quando la loro vigliaccheria ha toccato l'estremo, e li danna senz'altro all'inferno. Niente grigio, niente serate provinciali con l'acqua che batte ai vetri, niente « poesie scritte col lapis » ma tutto rosso e giallo e verde, variegato come un pappagallo, una girandola gradevolmente colorata.

E tanto meno uno scrittore « torre d'avorio », un

puro, un disdegnoso. I suoi drammi son pieni di trucchi che darebbero da pensare perfino a Sardou, il quale di rado indietreggiava: suoni di corde che si spezzano dietro le quinte, manie ridicole dei personaggi, macchiette poco scrupolose, furberie continue, trovate all'americana. È una mano sempre un po' calcata, ogni carattere disegnato non con circospezione ma anzi deliberatamente, tanto che è sempre lì lì per diventare una caricatura. Diciamola papale, Cecof quando fa del teatro è un delicato ruffiano, cui sta a cuore il succeso, e che a qualsiasi costo — e ben a ragione — vuole arrivare al pubblico grosso, per insegnargli qualche cosa, per metterlo in guardia. Chi ce lo avesse detto, Cecof era dunque un bolscevico anche lui, avanti lettera, un tipo da volterriano, da enciclopedista, uno che come Diderot non ne voleva più sapere di andare avanti con una società fatta di uomini e di donne abbassati fino a quel punto? Da meditare: il bolscevismo ha dato il bando a tutte le opere di Dostoieschi, e permette quelle di Cecof: sta a vedere che la frittata era stata cotta a rovescio.

L'INSPECTEUR EN TOURNÉE
di Nicola Gogol

È la commedia che noi conosciamo sotto il titolo *Il revisore*: una delle cose più belle, com'è altrimenti noto, che il grandissimo Gogol abbia scritto. È a questo punto che potremmo assai decentemente attaccare la questione di fronte: ma noi scriviamo appunto per quell'unico dei nostri scarsi lettori che, vedete un po' ci legge per istruirsi praticamente: e a quell'unico — di questi amici ce n'era un altro almeno fra gli spettatori, lo abbiamo inteso con le nostre orecchie — siamo tenuti a dire non tanto il resto quanto questo: che Gogol è uno scrittore russo, e più precisamente ucraino, battezzato Nicola, fiorito nella prima metà del secolo decimonono — sarebbe il 1800 —: scrittore che viene stimato come il più grande del suo tempo.

Notizie meno sommarie, il nostro unico vada a cercarsele nei manuali di letteratura: ne troverà moltissime, anche in quelli fatti « a grandi linee », e non avrà da pentirsene. Per quel che ci tocca, ci fermiamo qui, e raccontiamo senz'altro indugio l'argomento della commedia, ovvero, come diceva ieri sera un assai distinto signore, della « farsa ».

Dunque, in una piccola città della provincia russa, viene a fermarsi un giovine e sventato cittadino di Pietroburgo, al quale è rimasto interrotto il viaggio per colpa di una partita a carte giuocata con un ufficiale, partita che gli ha asciugato le tasche. Capitati in un alberghetto del luogo, il nostro eroe e il suo servo si trovavano, dopo qualche giorno, alle prese addirittura con la fame: poichè l'oste non intende oltre fornire pane e companatico a credito. La congiuntura è severa e cru-

dele. E chissà come andrebbe a finire se, essendosi sparsa per la città la notizia del prossimo arrivo di un ispettore inviato per controllo dal Governo, l'aspetto distinto del nostro Ivan Alexandrovich Klestakov non persuadesse alcuni notabili del luogo essere proprio egli il castigamatti temuto.

Naturalmente, sindaco, giudice, direttore della posta, ispettore della scuola, medico del distretto, non sentendosi affatto in pace con la coscienza — in Gogol è difficile trovare qualcuno che sia in pace con la coscienza, specie quando è funzionario del Governo — mettono in pratica le seduzioni più immediate, convincenti e pratiche, nei riguardi del creduto revisore. Vanno a prenderlo nell'alberghetto, il sindaco se lo tira in casa, tutti gli prestano denari a un suo cenno, e in conclusione la faccenda prende una piega tale che lo stordito si fidanza con la figliuola del già nominato sindaco. Lascia quindi il paese, dicendo di voler tornare il giorno dopo, e appena in tempo per evitare i castighi che la scoperta del suo vero essere, verificatasi un attimo dopo, gli farebbe piovere addosso. Mentre sindaco, ispettore e compagnia bella si strappano fra loro i capelli dalla rabbia e dal dolore, viene annunciato ufficialmente l'arrivo dell'ispettore generale, s'intende quello vero.

L'intrigo, come si vede, è assai facile, ed anzi possiamo dire esserci una sola trovata, quella dello scambio. Al giorno d'oggi, purtroppo, diremmo subito, come abbiamo tante volte detto, « la commedia si esaurisce al primo atto, o tutt'al più al secondo »: perchè le commedie d'oggi si reggono soltanto sulle trovate, sciagurati noi. Ma fare quest'osservazione a Gogol non si può davvero: della trovata Gogol se ne infischia, poichè è uno scrittore sul serio, e farebbe dell'arte anche con il nulla e sul nulla. Se ne infischia a un tal punto che il quinto atto del *Revisore* — ed è uno dei più belli del lavoro —

si svolge quando l'ingenuo intrigante è già partito, e la trovata è stata sfruttata fino all'esaurimento, e non c'è più niente da dire.

Non c'è più niente da dire per noi. Quanto a Gogol, appena il sipario si rialza, ci mostra immediatamente quanto altro c'è, e vien fatto di pensare, che, in mano a lui verrebbero fuori altri cinque bellissimi atti, solamente che ne avesse la voglia. Il finale di questo quinto atto è davvero qualche cosa di enorme: lo sfogo, la disperazione urlante del sindaco giuocato, è uno dei pezzi più belli e tristemente poetici che noi conosciamo. La progressione, lo svolgimento dei sentimenti, la rigorosità, l'universalità, l'umanità odiosa di quelle urla che sembrano disordinate, è impressionante: non basterebbe una colonna di questo giornale per renderne l'orribile forza, e la meglio sarà di consigliare a leggersele, malgrado tutti i desiderii che abbiamo di comunicare la nostra gioia.

Questa farsa, come diceva l'assai distinto signore, oppure questa tragedia, come oseremo dire noi, è dunque un capolavoro, nel quale si riconosce qua e là la continuazione della grande linea, quella di Molière. È naturalmente ironica, come quasi sempre è ironico Gogol, cioè amaro, accorato, senza speranza, perfino cattivo: come chi dicesse un grottesco, in senso classico e non contemporaneo, od ex contemporaneo che sia. Non per nulla la Russia ha inventato il nichilismo, e malgrado le preoccupazioni satiriche e politiche con le speranze che gliene discendevano, Gogol non ha in verità nessunissima fede in un miglioramento del mondo e degli uomini, lo si vede chiaro. Le volte che egli riesce a slanciarsi, si slancia nell'odio, a capofitto, e mette da parte la splendida ironia che gli è tanto cara. (Sebbene alcuni degli spettatori, invidiabili anime, continuassero a ridere anche durante il discorso del sindaco, discorso

sul quale ci sarebbe da piangere, se mai.) Per il resto, l'allegria che senza dubbio, al primo accostarsi, suscita quest'opera è data dal contrasto esistente tra la realtà, tra il « come stanno le cose », che lo spettatore conosce, e gli atti e le parole dei personaggi, che di quella realtà non conoscono che la parte voltata verso di loro. È un'ironia dunque non verbale ma per così dire materiale e pratica. A parte i divertimenti che l'autore si prende con le conversazioni, i dialoghi e i monologhi, vogliamo dire i divertimenti di dettaglio e di stile.

Il revisore è insomma una sterminata « galleria di caratteri », considerati con acrimonia e sottigliezza, dati nei particolari e nelle minutezze: caratteri in fondo simigliantisi fra loro, tuttavia diversissimi, e riunentisi in questa moralità: vigliaccheria e bassezza nel pericolo e davanti ai potenti, prepotenza e ferocia nella sicurezza e davanti ai deboli. Quanto alle donne, esse sono disegnate con scarso entusiasmo — Gogol sembra non le amasse, bravo lui — di sottomano, e ricchissime dei difetti e dei vizii particolari alla loro razza tuttavia interessante: civetteria, cioè, amore al pettegolezzo, malignità, infedeltà « come l'acqua alle sponde »: tanto che perfino nella dolce Maria Antonovna, la figlia del sindaco, l'unico personaggio non esasperato della commedia, queste tare appaiono evidenti, in germe e si potrebbe credere stabilito che si svilupperanno immediatamente con il matrimonio.

(Lasciamo stare l'importanza satirica e politica del *Revisore*, importanza enorme: ma che interessa la nostra sensibilità soltanto in un secondo tempo e senza emozionarci troppo, considerato che ambienti e governi come quelli ritratti da Gogol sono da qualche tempo e per sempre scomparsi. Dobbiamo accennare nondimeno alla probità artistica e morale di Gogol, che non aveva paura — e sotto gli Czar — di descrivere la deca-

denza, l'immoralità e la fangosità di una società sostenuta, se non creata. Questo solo lato della commedia basterebbe a renderla immortale, storicamente paragonandola; ma è un lato non puramente artistico, e quindi, come del resto appare, perituro e soltanto intellettuale.)

C'è venuto da pensare che se mai si volesse trovare un termine di paragone al Gogol di questa commedia — che d'altronde ha molti punti di contatto con le *Anime morte* — si potrebbe fare il nome di Courteline: anche il Francese, come il Russo, prendeva di petto la prodigiosa straccioneria borghese, la morale comoda e ipocrita dei funzionari, la vigliaccheria dei provinciali: si attaccava a denunciare le catastrofi del vivere in comune, i compromessi accettando i quali le famiglie riescono a mantenersi a galla, le prepotenze verso gli inferiori, le leccate di piedi ai superiori, i tradimenti, le « spiate », la suprema legge del « tira a campare ». In questo mondo di Gogol tutti son pronti a guardare dal buco della serratura, ad aprire le lettere altrui come tante portinaie, a denunciare la colpa dell'amico purchè rimanga coperta la propria, ad accettare ed a dare mance disoneste: la corruzione regna incontestata, e il colmo è che non possiede neanche più pudore, non ha vergogna di esibirsi, è diventata un costume regolare, una abitudine scoperta in luogo di un vizio segreto. Tutto è miserabile, cialtrone, avvilito, e gli uomini vi sguazzano con una voluttà masochista.

La forza di Gogol sta nel suo magnifico disprezzo per questa sorta di umanità: sentendosene lontano e come svincolato da ogni legame di sangue e di materia, egli, che appartiene a tutto un altro mondo, che è una sorta di Ariel nella corteccia di Calibano, non ha il minimo scrupolo a parlar chiaro: come se abitasse un'al-

tra sfera, come se non fosse un nato di donna, si precipita con tutte le unghie fuori addosso agli uomini, con la crudele spregiudicatezza medesima che l'Eterno avrà il giorno del Giudizio Universale. Qui non si nasconde più niente. Le banali, repellenti parole « notomizzare » e « raggi X » fremono talmente sulla punta della nostra penna, sotto pena di non farci più scrivere, che ci tocca sottostare a questo vile ricatto e allinearle qui, scusandocene umilmente. Ci piace la perfidia di Gogol, e vedere che un uomo di grandissimo ingegno può essere maligno come una scimmia poichè *Il revisore* non è che una parossistica deliziosa malignità in cinque atti — che il suo disprezzo per gli altri è infinito, che per lui tutti i mortali sono pieni di pustole sull'anima, come iersera apparivano piticellosi sulle gote. Vivaddio, il cattivo umore, le malattie di fegato e di intestino possono spingere un artista a comporre un capolavoro: è ammirevole, mortificante e insegnativo.

Non è più questione di Russia. *Il revisore* ha per scenario il mondo, e non solo quello del 1830, ma di tutte le epoche; qualche Napoletano — s'intende un Napoletano di maniera, di quelli che oggi non esistono più — avrebbe presto fatto a riconoscersi in uno qualsiasi dei personaggi di ieri sera: quel chiamare, per esempio, Dio in aiuto e salvaguardia proprio nel punto in cui si commette un inganno e un tradimento massimo.

Il revisore è una caricatura: difatti i suoi eroi hanno atteggiamenti forzati, parole iperboliche, ingenuità farsesche. Ma, come avviene per Dickens, che è press'a poco un contemporaneo di Gogol sotto una latitudine così lontana, questi esemplari di umanità raggiungono la verità soltanto manifestandosi per via di esagerazione. Pickwick è un uomo autentico e vivente soltanto a motivo della sua irrealtà, della inverosimiglianza delle avventure cui è mescolato. E così è degli eroi di Gogol.

Sono dei buffoni, e appunto per questo risultano uomini semplici, veri, viventi uomini. È una possibilità, un potere, questo cui abbiamo accennato, che Dio concede per loro salvazione agli uomini di ingegno violento, eccessivo, venuti al mondo con una lente di ingrandimento perenne davanti agli occhi.

E così, alla resa dei conti, *Il revisore* non è una caricatura: che si rida, ascoltandolo dalla prima all'ultima battuta, non significa nulla: questa è una fotografia realistica. Gli uomini, per chi li veda con il distacco necessario, son tutti così ridicoli. E Gogol, tanto distaccato da essi, fa sì che siano distaccati anche gli spettatori della sua commedia, e che ridano di cose che altrimenti, se l'atmosfera non fosse rarefatta, li lascerebbero serii e magari con un senso di complicità.

IL CADAVERE VIVENTE
di Leone Tolstoi

L'uomo di Iasnaia Poliana non ebbe il tempo, avanti di morire desolatamente sulla nuda panca della fredda e desertica stazioncina, di mettere a punto questo drammone preoccupante e grossolano. Era uno scrittore al quale necessitavano abbondanza di pagine e tranquillità lunga di lavoro, secondo appare dai romanzi che lo hanno definito e reso immortale: *Anna Karenina* e *Guerra e pace,* gallerie sterminate di caratteri e di ritratti, fitti di sentenze e d'insegnamenti. Quanto alle opere della sua vecchiaia, quanto alla sua profetica, alla sua dottrina, diremo alla lesta che, pensando a questo così grande scrittore divenuto pellegrino ed apostolo, non sappiamo cacciare la visione che ce lo mostra da un lato digiunante eremiticamente l'intera giornata, sotto gli occhi spaventati e ricusantisi della moglie e delle figlie: ma dall'altro sorgente maliziosamente dal letto nel colmo della notte, per vagare a piè nudi nella immensa sua casa, scendere precauziosamente nelle cucine, e rubare tozzi di pane avanzati e bistecche sanguinanti conservate in ghiacciaia per la giornata imminente. Vogliamo dire che alla sua missione cristiana e alle sue pose miracoliste poco crediamo, e tanto lo abbiamo in sospetto come predicatore: in una parola, di lui ci piace, più che tutte le altre incarnazioni, l'ufficiale delle guerre romantiche di tre quarti di secolo fa, l'aristocratico avventuroso e sgargiante qual è dipinto nella prima parte del suo *Padre Sergio,* e che, dall'ammirevole e commovente *mugik* Platone Karataieff in poi, togliamo la nostra mano della sua.

Questo discorso non è fuor di luogo a proposito del

Cadavere vivente, l'attrezzatura del quale, così com'è, mostra intenzioni complicate e a tesi, la solita voglia di tirare l'acqua al mulino dell'autore. Fedia, eroe di questo tenebroso dramma, ci appare nei primi quadri scosso dal vento delle passioni verso questa o quella direzione: e via via (lo sconosciuto che maneggia il revolver nel quadro del ristorante sta a rappresentare il nascere della coscienza, del dovere, della necessità del sacrificio nel fino allora brutalmente dissipato personaggio) via via egli acquista una spiritualità o una misticità evangeliche, scontando con il volontario martirio le involontarie malvagità, della vita passata. E negli ultimi quadri, Fedia è in qualche sorta una creatura che si offre in olocausto per la felicità di sua moglie Lisa.

A questo punto, per amor di chiarezza, ci tocca accennare l'argomento dell'opera. Fedia, avendo abbandonato la famiglia per darsi a una vita di dissipazione, giuoco, donne ed *alcool*, ed essendosi innamorato della zingara Macha, fa sì che Lisa, sua moglie, si creda in diritto di rifarsi una vita sposando Karenine, che l'ama nobilmente da gran tempo. Un divorzio sarebbe impossibile, la madre di Karenine giudicandolo contrario alla legge di Dio, e Lisa rinuncerebbe al matrimonio. Ma Fedia, toccato come s'è detto dalla grazia, arriva a sopprimersi, pur di rendere la libertà alla povera sua sposa. In un primo tempo non giunge alla totalità del sacrificio, e si limita a simulare un suicidio che lo toglie ufficialmente dal numero dei viventi: ma in un secondo tempo, la sua finzione venendo scoperta, si uccide sotto gli occhi di Lisa e Karenine, nell'aula di tribunale dove sta per essere emessa una sentenza che, annullando il secondo matrimonio di Lisa, ribadisce per sempre la catena che lega la sventurata donna a quello che non è oramai se non un miserabile avanzo umano.

In questa vicenda si mostrano limpidamente le teorie dell'ultimo Tolstoi, e quegli accenni che sotto il velame della letteratura egli faceva continuamente a sè stesso e alla sua vita passata. Non è chi non li veda, senza altro insistere. E naturalmente, trattandosi oramai di una specie di fissazione, non è il caso di esaminare applicatamente il contenuto del dramma, il quale risulterebbe quasi ripugnante, se non fosse sostenuto da quella forma di pietà, di fatalismo, di mistero, che finisce sempre a invadere le opere dei Russi in genere e di Tolstoi in specie. Il fascino del *Cadavere vivente* è appunto in quest'aria soave e cristiana, in quel sacrificarsi, offrirsi come un'ostia, soffrire volontariamente, comprendere il dolore e non ricusarsi mai. È una bontà e una sublimazione di carattere passivo e nichilista, ma tuttavia nobile e pura: il talento enorme del barbaro Tolstoi si dimostra a questi paragoni, e l'opera, eppure così macchinosa, pesante, a momenti poliziesca, riesce ad essere grande e commovente, di quella bellezza e di quella bontà che possiamo definire russe, lasciandoci con questa sola parola comprendere da ciascuno.

Gli spettatori hanno inteso più o meno chiaramente questa bellezza e questa bontà: bisognosi a tutti i costi di divago, hanno sfogato la loro voglia di almeno per un attimo sorridere attribuendo all'uomo del revolver una funzione di macchietta e di caricatura che avrà fatto fremere Tolstoi fin nella tomba. Ma è sempre necessario sacrificare qualche cosa a Moloch, al dio della banalità e della frivolezza. Per il resto, tutto è andato nel migliore dei modi, il pubblico essendo tanto *snob* da rimanere fortunatamente e felicemente impressionato da un complesso di circostanze quali sono la esoticità della Compagnia, l'ermeticità del linguaggio, il nome dell'autore, la fama della recitazione e della interpre-

tazione, consacrate mondialmente. Del resto c'era un tempo in cui all'« Augusteo » non ci s'andava che per *bon ton* ed eleganza: e adesso ci si va per desiderio spontaneo, *gutta cavat lapidem*. Verrà un tempo in cui si andrà ai buoni spettacoli per la stessa ragione, e non chiediamo di meglio.

I GIORNI DELLA VITA
di Leonida Andreieff

Ahi, che non conosciamo, deplorevole ignoranza, *Addio giovinezza!* studentesco poema. La nostra cultura ha di queste falle disperanti. Ma dame e signori intellettuali ed autorizzati garantivano iersera essere in questi *Giorni della vita* un'atmosfera per molti versi simigliante a quella della dolce commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia.

Eppure non riesciamo a crederlo. Appunto per non averlo mai veduto, appunto perchè invece con molta attenzione, quantemai volte, siamo stati a sentirne parlare, ci vuol parere d'aver colto meglio degli altri il profumo delicato di quel lavoro graziosamente *bohème*. Non sbagliamo certamente dicendo che, malgrado le gradevoli lacrime del finale e quella malinconia di poveri incanti spezzati, *Addio giovinezza* è una commedia entusiasta, il bilancio della quale, nei riguardi della vita, si chiude in attivo. E quanto al tenebroso Andreieff, invece, quali illusioni, quali gentilezze, quali soddisfatti sospiri potranno mai reggere davanti alle sue truci fantasie, e quello scoramento, quella tragica disperazione, quell'ossessione di incubi, e quella fatale disgrazia che ci stan sempre sopra? Corrosa citazione, ma come resistere alla voglia di rammentare che Tolstoi diceva: « Questo Andreieff vuol farci assolutamente paura »?

È ormai difficile, per noi, cedere allo spavento. Ma, alle invenzioni del Russo escandescente, dalla pena e dall'orrore ci lasciamo possedere. Riconoscere simili possibilità di suggestione in uno scrittore di teatro è certo la più grande lode che si possa dare, almeno in un certo senso: ma, sebbene non ci sembri che Andreieff sia

quell'enorme ingegno che molti vogliono, ci vediamo obbligati a dargliela. La sua visione della vita è, senza dubbio, addirittura nichilista, e il nichilismo è una deleteria teoria. Eppure, a parte la questione morale e sociale, Andreieff è, in certi momenti, uno scrittore così convincente. Il suo teatro è realista e naturalista, si sa: meglio ancora che il naturalismo vede e rappresenta della vita solamente i lati disperati; in Andreieff, tuttavia, la crudezza e la ferocia sono temperate e velate da una filosofia e da una metafisica di carattere nettamente russo, se questa parola è chiara come ci sembra. Tanto più pericolose, dunque, ma almeno spiritualizzate e intelligenti. E di questa crudezza e di questa ferocia Andreieff non riesce mai a liberarsi, neanche quando — come nei *Giorni della vita* — il caso sia in conclusione romantico, patetico, non privo di entusiasmo e di bontà e, condotto per due atti e mezzo quasi con cinismo, si conchiuda teneramente e con qualche fede e speranza.

Abbiamo detto addirittura cinismo, e questa ci sembra la parola più adatta all'avventura che ci è stata raccontata ieri sera. È l'avventura di Nicolai, studente dall'anima appassionata e dolorosa, che s'innamora perdutamente di Olga, detta Olol, una povera, tenera, sciagurata ragazza che da una orrenda madre viene venduta ora a questo ora a quello degli uomini che desiderano la fresca e spaventata ed affamata giovinezza di lei. Dopo una settimana di amore, oh come dolce e sentimentale, la disgraziata sfiorata fanciulla confessa all'amante ingenuo i peccati della sua vita e il martirio a cui la sottopone la madre. Nicolai vorrebbe proteggerla, ripararla con il suo cuore straziato, ma l'esistenza crudele e la madre mostruosa riprendono la preda lacrimante. In un terzo atto pieno d'orrore è mostrata una delle avventure miserabili nelle quali Olol si dibatte,

troppo debole per ribellarsi alla vendita, troppo debole per riescire a strapparsi Nicolai dal cuore. E il quarto atto si chiude mentre, dopo un tumulto che per poco non è finito in sangue ed assassinii, Olga, alla presenza della madre e di un amante momentaneo e pagatore, ambedue ubriachi, circonda con le bianche braccia il collo di Nicolai, mormorandogli: « Tanto ti amerò, sii buono, saremo felici ».

Ci sarà dunque salvezza per lei, nel grande amore di cui soffre? Sembrerebbe di sì, ma quale misera e macchiata salvezza, quale infangato biancore, quale corrotta primizia. Noi che conosciamo il nostro scrittore, nel veder agitarsi pistole e sciabole affilate, non avremmo dato due soldi della vita di Nicolai e di Olga, e dell'amante, un minuto prima della fine. E appunto quel finale rimediatore ci sembra voluto per forza, solamente pensato e non sentito e inevitabile, come dovrebbe. Quegli eroi lì non si salvano, lo sospettiamo fortemente, e, come tutti i loro fratelli che Andreieff ha messo al mondo, la tomba e la galera li aspettano a brevissima scadenza: la tragedia, evitata per amor del pubblico e per salvare le intenzioni dell'autore, è solamente rimandata.

Ma, tocca ora domandarsi, Andreieff voleva, con *I giorni della vita*, scrivere l'elegia della giovinezza studiante, del romanticismo dell'adolescenza, il quale viene a contatto con le tremende ed inevitabili ordinanze imperative della vita, come succede, in tono molto minore, in *Addio giovinezza*? Può darsi, e un primo atto sentimentale e poetico, qualche tocco lirico ed ironico qua e là, il carattere dello studente Onofrio — carattere, questo sì, che somiglia molto a quello di Leone in *Addio giovinezza* (l'accostamento che ha fatto il pubblico è dovuto probabilmente non più che a questa analogia del resto assai superficiale contingente) — il finale che abbiamo raccontato potrebbero farlo pensare. Ma

allora, che disperato orrore e che dannata concezione della vita; quello che in *Addio giovinezza* è malinconica ninfa gentile ne *I giorni della vita* è spietato tragico quotidiano, le lacrime sentimentali diventano stille di sangue, le pene che procura la mancanza di denaro, là risolte in allegria, cagionano qui mercati infami, in una parola l'inferno è trasferito sulla terra.

La verità è che la grande intelligenza di Andreieff è di qualità torbida, fumosa, nera, densa, sconsolata, dannata. È difficile ammetterla così com'è, specie a noi, gente del Sud, che ha sole dentro casa e fiori ai balconi; fatta quest'eccezione, siamo i primi a dire che lo scrittore russo ha una formidabile pratica del teatro, una grande felicità nella pittura dei caratteri, immaginazione facile — limitandola tuttavia al suo mondo perverso —, una certa liricità filosofica, un'aspirazione sofferente e mettiamo evangelica. Ma Dio ci guardi dalle sue creature e, tenendoci le sante mani sul capo, allontani da noi così diabolici destini.

PICCOLO CABOTAGGIO

CARRO DI TESPI

L'ultima volta che sentimmo parlare del Carro di Tespi fu all'epoca della nostra prima giovinezza quando, nel libro di Théophile Gautier, ci imbattemmo in quello che s'era impantanato nei pressi del castello baronale dei Sigognac, « sul rovescio di una di quelle colline aride che ingobbiscono le lande, fra Dax e Mont-de-Marsan ».

Il qual Carro di Tespi, trainato da bovi alla maniera antica, portava dai borghi alle città re e regine di principi, Leandri ed Isabelle, dottori e capitani: e, sebbene le cose andassero economicamente piuttosto male — si vede che la crisi del teatro era già allora cominciata —, una vita siffattamente vagabonda e fantastica conteneva in sè abbastanza fascino da persuadere l'erede dei Sigognac a scritturarsi con i comici in qualità, come tutti sanno, di Capitan Fracassa.

Il teatro, nato addirittura intorno ad un'ara, partecipante una volta del religioso e del mistico, divertimento ed insegnamento dei popoli, diventato zingaresco con il Carro, non ha poi potuto più liberarsi da quella ambulante consuetudine. È soltanto da qualche anno che qualcuno ha cominciato a comprendere l'assoluta impossibilità di organizzare dei buoni spettacoli con metodi diversi da quelli che possono essere seguiti in una Stabile: e d'altronde, malgrado la riuscita dei tentativi fatti in tal senso in Russia, in Germania e in Francia, gli esperimenti italiani son sempre falliti, ad eccezione della Compagnia Niccodemi.

D'altra parte, il Carro di Tespi offre una possibilità di stabilità non nello spazio ma nel tempo. Riconosciuto dunque quanto sia impossibile restare in un cen-

tro italiano, per grande, ricco e coltivato che sia, a rappresentare una commedia per più di cinque o sei sere; riconosciuto altresì che la preparazione dignitosa di un lavoro richiede a dir pochissimo un mese, si è pensato che il teatro intero, con tutte le sue impedimenta e i suoi attori, poteva benissimo andare a cercare gli spettatori, poichè gli spettatori non andavano a lui.

Questo metodo caro a Maometto ha molti vantaggi: e prima di ogni altro quello — buono per gli spettatori e per gli attori — di andare a scovare gli appassionati del teatro perfino dove non esiste edificio di teatro. Avverrà, per la prima volta dai tempi del Capitan Fracassa, che gli abitanti dei paesini più lontani dalle linee ferroviarie, dei borghi più selvaggi, delle contrade più separate dalla vita della città, quegli abitanti lavoratori, seri e insieme pieni di voglie metropolitane potranno cavarsene una delle maggiori: e gli attori del modesto Carro di Tespi potranno cercare la loro clientela addirittura fra la totalità dei quarantacinque milioni che siamo.

LA POLITICA DELLO STRUZZO

Da noi c'è un pessimo vizio, che ha in sè non orgoglio, ma superbia e vanteria e presunzione: quando vediamo qualcuno studiare, lavorare, penare intorno a qualche cosa, la nostra prima parola è questa: « Noi sappiamo fare di meglio, in quattro e quattr'otto, senza perder tanto tempo, con minori mezzi; sappiamo arrangiarci ». E con questa convinzione chiamiamo pedanteria e peggio quelle qualità di perseveranza, di attenzione, di precisione senza le quali, tocca ammetterlo, nulla riesce a bene.

Siamo un popolo certamente pieno di ingegno. Per lo meno da quanto gli altri. E il giorno che, come fanno gli altri, ci decideremo a prendere le cose un po' più di petto con maggiore serietà e pazienza, quel giorno diventeremo i primi del mondo. Ma fino ad oggi dobbiamo lealmente confessare che troppo spesso ci contentiamo dell'approssimativo. È naturale che se gli altri facessero come noi, se gli altri si fidassero tanto esclusivamente del loro ingegno resterebbero di gran lunga inferiori a noi. Ma gli altri non si contentano, ecco il punto. E vien fatto di domandarsi perchè mai noi, che abbiamo possibilità infinite, non le sfruttiamo come dovremmo.

Il nostro è tempo di disciplina e di lavoro: e disciplina e lavoro saranno precisamente le qualità che ci faranno diventare i primi del mondo. Diciamo ancora una volta che negare i pregi altrui e andare gridando che tutto quanto gli altri fanno è inferiore a quello che facciamo noi è fare come lo struzzo; il quale, cacciando il capo in una buca della terra e non vedendo così il suo aggressore crede di non essere veduto.

È giusto dire che quello che noi « possiamo » fare è superiore a quello che fanno gli altri: questo sì. Ma bisogna dal « possiamo » passare al « facciamo »: e questo passaggio non avverrà se non con lo studio, la cultura, la pazienza, quelle doti che molto spesso qui da noi vengono scambiate con la pedanteria, la fredda ed arida e odiosa cultura, nel senso che questa parola ha acquistato. Mentre non è detto che, posseduta con discrezione e adoperata con l'intelligenza che abbiamo naturalmente, la cultura non sia una qualità assolutamente indispensabile per un popolo che intenda riuscire e riuscirà ad essere un popolo ammaestratore di civiltà, d'arte, di intelligenza.

La conclusione di tutto questo è assai semplice e chiara. Noi Italiani abbiamo certamente attori che valgono quanto quelli degli altri popoli; e non parliamo delle eccezioni, una sola delle quali — la Duse — basta per tutte: ma qui si tratta della generalità, della comunità. Noi Italiani possiamo fare meglio degli altri. E per nostra colpa, tuttavia — l'avventura cinematografica insegna — dobbiamo soffrire di crisi dolorose, di fallimenti, di decadenze incredibili: dacchè ci siamo isolati, abbiamo chiuso porte e finestre, abbiamo chiuso occhi ed orecchie; e ci siamo rifiutati di ammettere i progressi degli altri popoli, di quelli che in fin dei conti valgono, allo stato naturale ed iniziale, assai meno di noi. Ci contentiamo di dire fra noi che siamo i primi del mondo, che non abbiamo nulla da dover imparare da nessuno. E come s'è detto, poco ci manca a che venga incolpato di lesa patria quegli che denuncia le nostre manchevolezze, propone qualche rimedio.

È necessario avere coraggio, pensare, giudicare e vivere con coraggio. Per nostro conto, il coraggio di osservare gli altri, di studiarli, di riconoscere le loro qualità, lo abbiamo. Abbiamo anche abbastanza oggetti-

vità da riconoscere i difetti altrui: e, nell'opera che giornalmente svolgiamo, abbiamo sempre parlato chiaro. Abbiamo detto male quando dovevamo dirlo, per esempio al passaggio per Roma della Rubinstein. Ma non siamo mai rimasti ad occhi chiusi.

Speriamo che gli altri, quelli che gridano furiosamente contro gli stranieri, comincino a capire. E comprendano che, in conclusione, nelle qualità della nostra razza abbiamo fiducia noi più di loro, poichè essi non credono evidentemente in una possibilità di miglioramento, di avviamento alla perfezione. Se non ci credessimo neanche noi, ci metteremmo di certo a gridare, come loro, che siamo i migliori del mondo, come quelli che per incoraggiarsi, nei momenti di solitudine e di paura, si danno a cantare. Ma noi crediamo fermamente al nostro avvenire: l'insoddisfazione e l'emulazione sono qualità proprie alle persone intelligenti. È vietato star fermi sulle posizioni conquistate: è necessario combattere, e conoscere i propri avversari: conoscerli specialmente nella qualità. È soltanto così che li potremo battere. Facciamo dunque buon viso agli stranieri che vengono a mostrarci quel che sanno fare, impariamo i loro piccoli segreti. È così che diventeremo quel che dobbiamo diventare.

SCRITTORI DI TEATRO DIALETTALE

Come invidiamo la sorte degli scrittori di teatro dialettale. Essi non conoscono l'umiliazione delle beccate, dei contrasti e dei fischi, il loro motto è uno solo, « replica a richiesta generale ». Nelle loro commedie spira una grande semplicità, tutto corre liscio come l'olio: il dialogo di questi lavori sta a quello del teatro in lingua come il pettegolezzo sta alla conversazione, come i capricci stanno alla volontà, la cocciutaggine alla fermezza. A pensarci appena, i casi dei tre atti dialettali son di quelli che andrebbero detti al portiere, mentre invece ci si divertono i facoltosi padroni di casa: l'amore è per i parenti degli spasimanti soltanto una questione di finanza, per gli interessati, poi, si colora di quelle tinte che son care ai soldatini nelle ore di libera uscita, gli ideali son quelli particolari alle cameriere fulminate dalla divisa dei pompieri: e quello che importa e conta è il materiale grezzo, che si riveli bene evidente nello scenario unico per i tre atti, con in mezzo la sua brava tavola da pasto, dove prima o poi gli eroi dell'avventura si radunano al completo, a mangiare e bere come Dio comanda. Le serve assumono l'importanza che nel teatro classico aveva il coro greco e in quello romantico il confidente poetico. Insomma, dee del luogo sono la semplicità, l'innocenza, la castigatezza, e nemmeno i sogni delle educande decenni sono più candidi di quelli che gli impiegati, le loro figlie e le loro mogli vivono in questo teatro de *tout repos*.

SCRITTORI DI TEATRO TRANSALPINI

Gli scrittori di teatro che lavorano al di là delle Alpi nascono al mondo delle lettere con una privilegiata ereditarietà: sembra che, da secoli, generazioni intere non abbiano fatto altro che andare attorno per i salotti, ad esercitarsi nell'arte punto facile di discorrere con eleganza e spirito: la loro lingua è vivace, precisa, fatta per i sottintesi e le allusioni, e sofistica al punto che un retore greco ne andrebbe pazzo: il costume generale è quello di tenersi al corrente di tutto, di dare, una volta al giorno, una capatina tanto nel mondo della politica come in quello dell'aristocrazia, dell'arte, dei filosofi, delle donne e delle *cocottes*: e il modo di vedere agnostico, fatalista, ironico e relativista come quello del cittadino Brotteaux negli *Dei hanno sete* di France. C'è da credere che ognuno di quelli lassù sia un filosofo in aspettativa, il quale cerca di impiegare la sua sapienza a rendere quanto meno può amara la vita. Inoltre, hanno nel sangue il mestiere e il gusto del teatro: e la loro intelligenza non disdegna di applicarsi alle cose sottili e correnti, gradevoli e d'apparenza inutile.

Con questo corredo di qualità, essi si pongono a scrivere commedie che hanno il solo scopo di divertire il pubblico, con un grande rispetto per l'arte, tuttavia, e una preoccupazione grandissima di non recare la minima offesa al buon gusto: essi cercano il sapore e il colore, e bisogna dire che ci riescono alla perfezione, dandone esempi persuasivi.

Negli *Uomini nuovi* di De Flers e De Croisset abbiamo trovato le caratteristiche delle ottime commedie di carattere e di costume, un intrigo plausibile e divertentissimo, una satira elegantissima nella sua discrezio-

ne, e sull'oggettività succosa e discorsiva che formerà sempre la delizia degli spettatori più pessimisti. Ogni personaggio è come fosse munito di un arco e di un numero infinito di frecce: le incocca una ad una, e le conficca con matematica precisione nel centro del bersaglio; non sbagliano un colpo nemmeno i camerieri, nemmeno quelli che vengono per dire non più di una frase. Non si tratta di capolavori del pensiero, ma di *à côté* dei capilavori, ed isolando qualche battuta, per non dire moltissime, si potrebbero trovare concettini, verità e spunti di prim'ordine, pieni di intelligenza e anche di profondità. Qualcuno potrà dimostrarci che lo scheletro di questi lavori non è troppo robusto: ma gli risponderemo che assistere alla svestizione di una donna magrissima può essere un godimento eccellente, quando i *dessous* siano in tutta seta e pizzi, profumati e colorati a meraviglia.

BREVI ELOGI DI MOLNAR

Più lo conosciamo e più impariamo a volergli bene: così felicemente mescolato di popolaresco e di raffinato, di sentimentale e di ironico, di spontaneità e di furbería. Molnar è davvero uno scrittore dei nostri tempi, dimostrativo e « punto fermo » come pochi, pieno di pensiero e di azione, verosimile e impreveduto, incantato e scettico. Simile in questo a Bernardo Shaw, dal quale è nondimeno tanto lontano in ogni senso. Molnar costruisce commedie autentiche, ricche di casi, che prendono l'attenzione dello spettatore alla prima parola e lo tengono attento fino all'ultima: con lui mai ci si annoia, nessuno si annoia. Non ha preferenze o preconcetti, è ardito come un giovanissimo, e nel mondo dei suoi lavori entrano tutti i campioni della razza umana, i principi, le serve, gli intellettuali, i grezzi, gli ingenui, gli introspettivi. Appassionato per il suo mestiere, non si lascia mai troppo prendere dalle fantasie, e sa mantenere quel tanto di distacco che ci vuole per cogliere e rendere la paroletta, la situazione comica nella grande scena drammatica, e viceversa la sfumatura drammatica e malinconica nel quadro allegro e farsesco. Si lascia andare a far del *folk-lore,* a scherzare con il colorito, con la conversazione con la battuta a effetto, e nello stesso tempo indaga le psicologie più complicate e ribelli: è ruvido e dolce, scabroso e liscio, il suo sacco è pieno di risorse e di trucchi, ma quando arriva il momento buono, il punto centrale, diventa scarno, si limita all'indispensabile, procede a forza di scorci, di colpi robusti. Gli piacciono gli effetti di massa, e si preoccupa di giustificare e di far tenere bene in piedi, in carne ed ossa, per-

fino i personaggi che non hanno più di una battuta da dire; e ugualmente ama le scene di intimità, i dialoghi a quattr'occhi, i silenzi appassionati, le attese tremanti. È insomma un artista completo, d'estro e di raziocinio, buono per tutti i pubblici e per tutte le voglie.

*

Ogni nuovo lavoro di Molnar ci fortifica nell'opinione che ci siamo fatta di lui. I suoi pregi li ritroviamo sempre intatti, e malgrado ci sia adesso possibile riconoscere anche da due sole battute di dialogo il profumo, per così dire, del grande scrittore ungherese, tuttavia l'intelligenza rinomata e come aggiornata, il gusto, il disegno sempre diverso nei suoi particolari, impediscono di trovare in lui una maniera, una cifra, una monotonia intellettuale. Gli sviluppi delle sue commedie conservano sempre e fino all'ultimo un carattere di misteriosità, e per quanto le sue donne e i suoi uomini abbiano nei loro passaporti i medesimi « segni caratteristici », non c'è dubbio che possiedano ognuno un'anima particolare di una umanità universale e di una sentimentalità leggiadra.

Questa umanità e questa sentimentalità sono precisamente il segno dell'arte molnariana. A guardar bene, gli argomenti delle tante commedie che oramai conosciamo di lui, sono fra i più semplici e perfino triti che si possano dare. Molnar non ha una fantasia fondamentale, per quel che riguarda l'intrigo: tutta la sua originalità consiste nello svolgimento, nell'illuminazione dei personaggi, infine, in quella serie continua di battute inaspettate, dove vengono mescolati tutti gli elementi psicologici di un carattere e di una vita. Molnar non ha paura delle vicinanze più azzardate, e quando

le lacrime dei suoi personaggi son colate fino alla loro bocca, questa bocca già sorride, per una parola aggiunta subito dopo, all'ultimo momento, una parola ironica, o propriamente gaia, o ingenua, o entusiasta. È per questo che il pubblico tollera, senza neanche avvertirne la lunghezza, dialoghi che metterebbero paura a chiunque altro, e trova sapore di novità in situazioni addirittura antiche; le quali hanno, e forse appunto per questo, il merito di essere piene di verità e di umanità elementari, sentimenti che ognuno ha conosciuto per prova, incertezze, paure e speranze di tutti i giorni e della vita di tutti gli uomini.

Molnar, noi lo diamo per un pessimista, ma talmente rassegnato, talmente capacitato, da accettare con bontà ed entusiasmo, o almeno con dolcezza, il male e il dolore che sono inevitabili nell'esistenza. Piattaforma della sua arte è il soffrire toccato in sorte agli umani, un soffrire così destinato da non cagionare nessuno stupore, e tutt'al più una tenera e patetica ribellione, presto domata.

Le parole per dir bene di Francesco Molnar e della sua arte cominciano, siamo sinceri, a farci difetto. Ad ogni sua commedia abbiamo cercato di dare più esattamente che ci fosse possibile le misure dell'Ungherese; e, se fossimo aiutati da un po' d'immodestia, crederemmo che i lettori rammentassero queste nostre spiegazioni, e a quelle li rimanderemmo. Ma, davvero, non osiamo fidarci troppo, e ogni volta ci tocca considerarla la prima, ogni volta alle prese con una immaginaria verginità da parte del pubblico.

Ci ripeteremo dunque, e diremo che Molnar è il più interessante degli scrittori di teatro contemporanei, se anche è meno diabolicamente intelligente di Shaw, e

meno metafisico di Pirandello. Ma diabolico e metafisico è tuttavia la sua parte, quanto basta ad incantare il pubblico: e per di più profondamente umano, pieno di spirito a tempo e luogo — e anche fuori tempo, in modo da rialzare con una frasetta maliziosa le scene più malinconiche — impreveduto sempre nei suoi sviluppi e nelle sue conclusioni, improvviso, sfacciato nei colpi di scena, dolce nelle insistenze, pessimista con allegria e gentilezza, ottimista con tristezza e garbo.

È uno scrittore completo che mostra la sua immaginazione e la sua invenzione non tanto nel masso della costruzione quanto nei particolari e negli svolgimenti. Tutte le fantasie gli son buone, anche le più rosicate, poichè sa rimettere a nuovo le situazioni, di dovunque gli vengano, per qualsiasi mano siano passate. Prende il suo bene *où il le trouve,* scettico anche in questo, e orgogliosamente s'infischia di tutti gli strapazzi che gli scrittori di teatro hanno inflitto alla vita, portandola nelle loro commedie. In questa sua ultima ci sembra di vederlo addirittura tornato alle commedie di « carattere », ma di carattere quasi come le poteva immaginare Goldoni, o, saltando dal palo alla frasca, Scribe in qualche storiella delle sue. L'uomo di buon cuore che è l'eroe del suo lavoro, è così esageratamente pietoso e perdonante che esce perfino dai limiti della verosimiglianza e fa mormorare il pubblico, viziato a voler prendere tutto e sempre sul serio; ma in quella esagerazione medesima c'è la psicologia ironica di Molnar, e, chi volesse trovargli indulgenza e precedenti, non avrebbe che da rammentare Goldoni appunto o, argomento più persuasivo in quanto molto più prossimo a noi, quella mutria severa e arcigna che fu Emile Zola, nei suoi romanzi a tesi, sul tipo, poniamo, di *Fécondité,* dove vengono date a bere le storie più esagerate del mondo.

E dunque non metteremo nella partita, in debito a Molnar, la troppa comodità delle sue immaginazioni e dei suoi casi, dei quali sorride egli per il primo: e gli terremo conto soltanto della varietà dei suoi preparati, della sapienza dei suoi dialoghi, dell'incanto dei suoi incontri, della grazia dei suoi sentimenti.

TEATRO COMICO

Tanto per essere ancora una volta chiari: il teatro di genere schiettamente comico è senza dubbio necessario quanto il teatro drammatico e d'idee: esso risponde a un bisogno del pubblico. Soddisfa voglie particolari, numerose e giustificate, ed ha apprezzabilissime e rispettabilissime ragioni di esistenza. È opinione accettata che nel teatro comico l'arte che chiamano pura abbia una parte piccolissima, che, a rigore, se ne possa fare a meno del tutto. Non discuteremo davvero quest'opinione. Tuttavia ci corre l'obbligo di dire che a questo punto nasce una certa confusione, per via di molti i quali sono convinti, poniamo, che scrivere opere « di fatti » — in contrapposto alle opere « di idee » — sia funzione delle intelligenze minori: chi non ha abbastanza ingegno per creare un bel dramma pensieroso, dicono, crea una bella commedia farsesca e d'intrigo.

Quanto a noi, siamo del parere che, se differenza d'intelligenza c'è, questa sia una differenza non di quantità ma di qualità. Per scrivere lavori che meritano di essere recitati, anche nel teatro commerciale, è necessario possedere un bel numero di doti: è necessario avere gusto delicato, eleganza continuata, finezza di mano e dolcezza di tocco: discrezione, spirito, cultura umanistica, pratica delle sfumature. Ci se ne accorge quando si sentono le commedie francesi del miglior Guitry, quelle di De Fleurs, quelle di certi Austriaci e Tedeschi della ultima ora: e si vede quanto sia difficile sostenere tre atti con il solo aiuto della conversazione e di un intrigo tutto esteriore ed apparente.

Lo abbiamo detto e dobbiamo con dolore ripeterlo: questo genere di teatro non fa per noi: almeno per quello che ci viene dimostrato dalla pratica. Il signor Mazzolotti, per esempio, crede che, per scrivere una commedia non diciamo bella ma tollerabile, basti trovare il pretesto di una recita della *Signora dalle camelie* organizzata in una *ville d'eau* da un comitato di giovanotti e di signorine che non hanno nulla di meglio da fare che della beneficeza sterile: crede che basti far incontrare di nuovo, dopo alcuni anni di separazione, una cocottina e il suo primo amore: e, aiutandosi con incidentini, equivoci, scenette barbose e giuochetti di parole provinciali, arrivare a uno scioglimento purchessia.

Il signor Mazzolotti è di questo parere, e sarà certo convinto di avere scritto una discreta commedia. Noi la vediamo proprio diversamente. In mancanza d'altro, creda pure l'egregio scrittore, è necessario divertire: il teatro di cui sopra può fare a meno, quando sia messo con le spalle al muro come il signor Mazzolotti fa, non solo dell'arte maggiore, ma anche di quella minore: può fare a meno di tutto, del buon gusto, dell'eleganza, delle finezze e così via.

Ma non può annoiare. Proibito menare il can per l'aia in tre atti di circa un'ora l'uno. Proibito mettere al mondo macchiette come quelle del professore di ieri sera, che pretende di far ridere con il semplice sistema di parlare nella guisa seguente: « Parmi che un motto ivi aggiunto meglio esplicherebbe l'animo di Armando ». Proibito ripubblicare i giuochi di parole e le freddure seguenti: « Non vorrai portare il cane alle prove, ce ne sono già troppi ». « C'è anche donna Rosa... sfiorita ». Proibito far perseguitare un attore illustre da una vecchia libidinosa. Proibito farci assistere alle prove di

una compagnia di filodrammatici. Proibito infine scrivere commedie stantie, appiccicose, accidiose, monotone, di seconda mano, puerili, approssimative, ingenue, banali, scricchiolanti, prevedutissime e interminabili. Se questo è il talento della comicità italiana c'è veramente assai poco da stare allegri.

TEATRO CREPUSCOLARE

Quest'arte avrebbe molte pretese alla lirica, alla commozione, alla « umanità » per dir la parola grossa. Viceversa, trattandosi oramai chiaramente di una cifra, di una ricetta, l'umanità è proprio quella che viene a mancare; e, a forza di tenerezza, sensibilità rarefatta, tremori e timidezze, i personaggi del mondo crepuscolare si vanno via via riducendo ad essere fantocci veri e proprii che vivono e parlano quanto mai manierata-mente. Nati tutti gemelli, essi somigliano troppo l'uno all'altro, e danno lo stesso fastidio di quelle sorelle che si vestono dei medesimi colori e dei medesimi vestiti. Avendone veduto un esemplare una volta, è del tutto inutile voltare le pagine del catalogo, che riproduce ad ogni pagina lo stesso tipo, con lo stesso abbigliamento: e, alla lunga, questi collegi di uomini e questi conventi di donne riescono antiestetici e siamo per dire immorali, a forza di essere smidollati, lamentosi, monotoni, evan-gelici e rassegnati. Non si sa cosa daremmo per vederli una volta tanto sorridere, e quella volta non per un at-tacco di isterismo: e, a questi estremi, per quanto la malinconia ninfa gentile possa essere, ci piacerebbe veder entrarci di mezzo un uomo con tanto di muscoli e una donna con tanto di coscienza e di anima ribelle che met-tessero a posto le cose, e tenessero cattedra sperimentale di orgoglio, di dignità, di forza, di volontà, e insomma di intelligenza. Poichè di intelligenza vera, di quella che era detta anticamente *intellighentia*, qualità viva, bril-lante, circolante, ardita, saporita, sciolta, gli eroi crepu-scolari mancano fondamentalmente: e peccano di con-seguenza in cattivo gusto, in attaccamento di bottoni, in monotonia, in menate di cane per l'aia e via di que-sto passo.

I FAMOSI GIOVANI

Una volta per sempre, confessiamo che fra le idee nostre e quelle che i famosi Giovani hanno sul teatro, come recitazione, scenografia, composizione letteraria e via dicendo, corre veramente una troppo grande differenza. Per quanti sforzi facciamo, mai e poi mai, purtroppo, riesciremo a tollerare, nonchè amare, le gelide salette della periferia dalle quali questi simpatici adolescenti tentano di spiccicare la corsa per la conquista di molte e difficili cose: quegli atti che durano dieci minuti, quegli intervalli che durano tre quarti d'ora, quegli spettatori familiari e portoghesi, quei sipari che si aprono e si chiudono con un rumore secco, come le fauci dei coccodrilli, quella scarsezza di seggiole, di mobili, di tende, — per cui vien da pensare che un quarto d'ora prima della recita i messi della Esattoria abbiano invaso il moroso locale mettendo tutto all'asta e non lasciando che l'indispensabile per vivere — quel suggeritore che dall'abissale suo rifugio emette suoni potenti come quelli delle tube angeliche al giorno del Giudizio Universale; tutto questo non fa per noi e, secondo il nostro avviso sincero, non giova a nessuno, tanto meno a coloro che, pieni di buona fede, di entusiasmi, di speranze, di voglia di sacrificio credono di poter creare in tal modo qualche cosa di serio, di intelligente, di nuovo, di buono.

*

Se quattro Inglesi si incontrano, nominano un presidente e fondano un club. Se quattro Tedeschi, nominano un sergente e formano una squadretta militare. Quattro

scrittori giovani, si nominano tutti e quattro, e creano una rivista o un teatro.

Non sappiamo se la vita di quel club e di quella squadra sia lunga e felice: ma sappiamo che la vita della rivista e del teatro è breve e grama. L'ultima esperienza l'abbiamo avuta qui, a Roma, in giugno: mese in cui sono fioriti molti gigli e molte rose, sono sfiorite molte illusioni.

La colpa è del pubblico, lo san tutti. A proposito del magro bilancio — almeno nei riguardi del successo popolare e finanziario che dir si voglia — del « Teatro dei giovani » stentatamente vissuto per non più di quindici giorni, le orazioni funebri che ne son state scritte hanno parlato chiaro: i medici che l'hanno ammazzato furono gli spettatori, e il proprietario del teatro altresì, e perfino gli impiegati e le maschere.

Cose sacrosante, come ognun sa. Ma che si ripetono senza scampo ogni volta, ad ogni tentativo del genere, da che mondo è mondo. Non saremo dunque noi a indignarci, ad aggiungere tradizionali lamentele. È un pezzo che ci siamo disillusi, e per sempre. Maometto insegna che se la montagna non viene a noi, è necessario che noi andiamo alla montagna. I giovani scrittori dovrebbero entrare in quest'ordine di idee.

La gioventù, e in particolare quella letteraria, ha molte cose da farsi perdonare, di fronte agli spettatori; diciamo agli spettatori autentici, quelli che pagano, che comperano il libro o vanno al teatro con il solo scopo di distrarsi dai pensieri, di compensare una giornata di lavoro: sono spettatori di assai mediocre qualità, pieni di vizi intellettuali, privi di sottigliezza, e di intelligenza semplice. Nessuno se li vorrebbe augurare, certo: ma non ve n'è altri, e in definitiva sono precisamente e purtroppo essi che rilasciano le patenti di celebrità.

Non sono lettori o spettatori eccezionali e di conseguenza non domandano e non tollerano composizioni eccezionali. Ora, i giovani hanno per l'appunto i difetti delle loro qualità: essendo nuovi, vogliono essere originali fino alla stravaganza. Le vie che essi tentano per raggiungere l'arte sono aspre e faticose: il pubblico non può seguirli su quei ciottoli, attraverso quelle spinose boscaglie, dentro quelle oscure grotte. Il pubblico vuole bei viali illuminati dal sole, lisci, dolcemente digradanti.

Il borghese, come noi letterati chiamiamo il resto dell'umanità, conosce assai bene questa abitudine dei giovani poeti. Alle sole parole « tentativo », « rivoluzione », « scoperta », il borghese si allarma e fugge. Non gli si possono dare tutti i torti. La verità è che i grandi, gli autentici capolavori del romanzo e del teatro — pensare ai *Promessi Sposi* — sono pieni di semplicità e di facilità nella forma: accostarsi ad essi non è cosa che metta pensiero. E Omero e Ariosto hanno addirittura qualche cosa di popolare.

Malgrado tutto, la banalità stessa è un elemento indispensabile nell'arte: l'impegno è di portarla fino al sublime. E i giovani di questo non si preoccupano mai: essi non vogliono ammettere che la vita stessa è irrimediabilmente banale.

Ma, ad un certo punto del loro sviluppo, i giovani comprendono che le commedie vanno scritte per essere rappresentate da compagnie regolari, sopra palcoscenici tradizionali, fra scenari semplici: che i personaggi dei loro romanzi debbono chiamarsi volgarmente Carlo, Giovanni, Antonio, e vivere avventure plausibili, soffrire tormenti comuni, umani. Valendosi di quei personaggi semplici, di quei casi facili, qualcuno dei giovani scrittori — uno ogni dieci, ogni venti, ogni cento — arriva a toccar l'arte, quella autentica che tutti comprendono, il borghese e l'intellettuale, l'adolescente e il vecchio.

Allora non si fondano più « teatri dei giovani »: ciascuno pensa ai casi suoi. Ma è vero che, allora, quei giovani non sono più « giovani ». E per non esser più giovani è necessario esserlo stati. E dunque è bene che quei tentativi, quei fallimenti, quelle indignazioni ci siano stati.

CONDIZIONE DEL CRITICO DRAMMATICO

La condizione del critico drammatico, già per tanti versi amara, compromettente, va facendosi in questi tempi sempre più pericolosa. Abbiamo l'impressione di star navigando nelle acque di Scilla, e, ogni volta che scampiamo al malpasso, scivoliamo in quelle di Cariddi: senza dubbio finiremo dannati. Prendendoci il lusso e la confidenza di lasciarci andare alle confessioni, diremo che, entrando a far parte dell'equipaggio (in qualità di mozzo beninteso) portavamo con noi un corredo di idee e di predilezioni che ci tiravano dalla banda del teatro letterario, o poetico, o intimista, o crepuscolare o silenzista che dir si voglia: colpa di troppe letture giovanili, e di una certa inclinazione alla minuzia e all'analisi. Eravamo insomma dalla parte degli introspettivi e dei lirici, e Claudel era il nostro santone. Ma abbiamo presto dovuto persuaderci della somma di guai che quelle teorie, all'atto pratico della recitazione, cagionavano: guai che non staremo a ridire qui, e che man mano ci hanno condotto alla teoria opposta, quella del teatro teatrale o teatrante, con quel che ne deriva, teoria fondata sulla convinzione, oramai assai volte espressa, che l'arte drammatica sia un'arte nobilmente grossolana, per la quale — come i buoni scenarii son dipinti con la scopa — le commedie debbono essere scritte senza tante analisi, ricerche ed effetti letterarii — i quali vanno immancabilmente perduti — ma al più con una poesia immediata, robusta, rilevata al tatto più calloso: quella poesia e quegli svolgimenti dei quali Massimo Bontempelli ama parlare nei riguardi del suo *900*, e che, ancora meglio che per i romanzi e le novelle, vanno per i drammi e le commedie: al punto che, avendo il profeta no-

vecentista parlato di Dumas padre come modello, noi non ci faremo scrupolo di nominare Vittoriano Sardou. Discorsi che dimostrano come, antiromantici, si possa poi finire a un romanticismo che sarà il quarto, e sostituirà ai chiari di luna ossianici, alle rovine diroccate, ai ruscelletti, ai rapimenti e ai duelli il riflesso delle macchine da caffè espresso dei bar americani, il sorriso dei negri, i balli tropicali e il drammatico scatto dei tassametri nelle automobili di piazza.

Dunque, vogliono essere avventure, e divertenti: fantastiche magari, ma plausibili, e nelle quali i conti tornino, come succede nei racconti più straordinarii di Edgardo Poe: il quale, fra parentesi, dovrà per forza tornare in immenso onore.

INDICE

Intermezzo musicale:

Qualche novità:

Piccolo cabotaggio:

Finito di stampare il giorno
22 giugno 1943-XXI, per
conto della Casa Editrice Va-
lentino Bompiani, coi tipi della
Soc. An. Archetipografia di
Milano, viale Umbria 54-56

“CORONA,,
COLLEZIONE ★ UNIVERSALE

FERNANDO DE ROJAS

LA CELESTINA

Tragicommedia
di CALISTO e MELIBEA

Fu la grande novità dei Rinascimento spagnolo. Idee lungamente preannunziate presero con essa forma concreta, e il mondo si allargò, si popolò, nuovi personaggi entrarono a far parte della fantasia. Perciò si respira in essa l'aria avventurosa delle scoperte, della vita che ricomincia con un nuovo tema.

Pure, rimase isolata nella sua essenza e insuperata. Era una storia d'amore e di morte narrata attraverso i più comici aspetti della corruzione, e come tale ha conservato fino a oggi uno strano profumo che è suo, e soltanto suo. Dimenticata per secoli, la critica moderna la ritrova vicina al gusto dei nostri tempi, e le restituisce il posto che si merita, alto, accanto al *Don Chisciotte*.

Traduzione di Corrado Alvaro

Due volumi di complessive 400 pagine nella Collezione Universale “Corona„
Prezzo netto Lire 24

Bompiani